FRANCISZEK WOLTYŃSKI

ADAM CHMIELOWSKI

(BRAT ALBERT)

JAKO MALARZ

KRAKÓW MCMXXXVIII

ADAM CHMIELOWSKI
(BRAT ALBERT)
JAKO MALARZ

FRANCISZEK WOLTYŃSKI

ADAM CHMIELOWSKI
(BRAT ALBERT)
JAKO MALARZ

KRAKÓW MCMXXXVIII

NAKŁADEM AUTORA

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

Jego Eminencji

Ks. Metropolicie Adamowi Sapieże

jako gorącemu rzecznikowi

beatyfikacji Brata Alberta

pracę tę poświęcam

Autor

Należało się zająć twórczością Adama Chmielowskiego i zebrać o niej wiadomości nie tylko ze względu na bliższe poznanie tej pięknej postaci drugiej połowy XIX i pierwszych dziesiątek XX stulecia, ale także ze względu na zdobycze przezeń poczynione w rozwoju polskiej sztuki w okresie największego rozkwitu tej sztuki. W Chmielowskim złączyły się trzy wzniosłe czynniki: głęboka, pełna poświęcenia miłość ojczyzny, ofiarna miłość bliźniego i umiłowanie sztuki. Tym właśnie umiłowaniem i ideową w tej dziedzinie działalnością Adama Chmielowskiego zajął się p. Woltyński, sumiennie zebrawszy materiał w granicach możliwości najbardziej obszerny, a zajmujący nie tylko badacza sztuki, ale ze względu na tak świetlaną postać i jej zasługi mający ogólne znaczenie. Należyte oświetlenie tego materiału i związanie go z życiem artysty nadaje tej pracy wybitne wartości.

FELIKS KOPERA

OD AUTORA

Oddając niniejszą pracę jako krótki szkic tylko, pragnę dać początek należytemu badaniu i odpowiedniemu naświetleniu działalności malarskiej Adama Chmielowskiego, późniejszego Brata Alberta. Jak z jednej strony wielkim człowiekiem dziewiętnastego wieku był Brat Albert, tak z drugiej strony jako malarz, znany jest tylko poszczególnym jednostkom, które w bliższej styczności z nim żyły. Ogół społeczeństwa natomiast posiada tylko fragmentaryczne wiadomości, podawane tu i ówdzie w jego monografii lub urywkach literackich pojawiających się obecnie coraz częściej.

Podane w szkicu niniejszym prace malarskie Adama Chmielowskiego nie są jeszcze wszystkie; prawdopodobnie wiele jego obrazów i to najlepszych znajduje się za granicą i te dopiero później przy jakiejś sposobności może poznamy. Z tych, które zdołałem zebrać przy bardzo życzliwej pomocy najbliższej Rodziny Adama Chmielowskiego, Państwa Chmielowskich z Podola i Krakowa, Pani Łunkiewiczowej z Warszawy i Pani Marii Chmielowskiej także artystki malarki, a dalej na podstawie wiadomości uzyskanych od śp. Ks. Lewandowskiego, artysty śp. Wyczółkowskiego, Pani Witkiewiczowej z Zakopanego i listów pisanych do ówczesnego krytyka L. Siemieńskiego, a użyczonych mi łaskawie przez krewną jego, przeoryszę ze Lwowa, starałem się podać szkic krytyczny jego pracy malarskiej. Pragnąłbym, aby poza tym szkicem w niedługim czasie ukazała się obszerna praca, naświetlająca dokładnie i wyczerpująco i tę stronę jego wielkiej duszy.

Cofając się w dziejach rozwoju malarstwa polskiego od mistrzów dzisiejszych przez wiek XIX aż do jego pierwszej ćwierci, spotykamy różne momenty, niejako punkty zwrotne, od których rozpoczyna się każdorazowo w polskiej sztuce plastycznej pewien okres. Okres ten trwa tak długo, dopóki znów pod wpływem sztuki obcej, zachodniej, bądź też pod wpływem indywidualnego kierunku niektórych artystów, nie zmieni się na inny, odpowiadający albo warunkom lokalnym, narodowym, albo też ogólnemu prądowi choćby nie zawsze zdrowemu.

U nas prawie do połowy XIX w. o malarstwie, jako sztuce w szczególnym znaczeniu nie bardzo można mówić. Bądź to ze względu na wypadki polityczne, które nie mało wpłynęły na zatamowanie rozwoju kulturalnego, bądź też na brak odpowiednich indywidualności, które by potrafiły wybić się i nadać kierunek sztuce rodzimej.

Kierunek wybitnie narodowy istnieje szczególnie w latach 30, 40, a nawet 60-tych, kiedy to uczucia patriotyczne apoteozowano, a miłość do ziemi ojczystej, do kraju, szczególną odgrywała rolę we wszystkich rysunkach i obrazach. Artyści porywają swymi obrazami społeczeństwo polskie, przedstawiając typy ludowe, sceny batalistyczne, epizody przedstawiające niedawne, a tak heroiczne i pełne ofiar zmagania.

Ale mało w tym wszystkim silniejszego rozmachu. Za mało myśli twórczej, obliczonej na dalszą metę. Czuć w tym pewne zasklepienie się, zadomowienie, a nie widać zainteresowania się tym, co się dzieje na szerokim kulturalnym świecie.

Mamy wprawdzie w pierwszej połowie XIX w. artystów, jak np. Orłowski, stale przebywający na północy, lub Piotr Michałowski na zachodzie Europy. Oni swym brawurowym rozmachem i głębokim talentem dawali znać szerszemu ogółowi o naszym życiu artystycznym; a nawet, jak Michałowski wyprzedzili swą epokę o parę dziesiątków lat naprzód, będąc niejako prekursorami późniejszych potęg pędzla. Ale to

tylko jednostki, prawie izolowane, nie tworzące w danej epoce żadnej szkoły, ani żadnego kierunku.

Oprócz nich są jeszcze inni artyści chlubnie zapisani w historii naszej sztuki plastycznej, jak Stachowicz, Wendorf, Sokołowski, a następnie już po nieco utorowanej artystycznej drodze dążący Suchodolski, Stattler, no i świetny do dziś dnia w swym śmiałym, żywym i pełnym temperamencie batalista i koniarz — Juliusz Kossak.

Ale wszystkim tym poprzednim brak jednak jeszcze odwagi do przejmowania tego, co wówczas już wytwarzała sztuka zagraniczna.

Dopiero od połowy XIX wieku zaczyna się silniejszy ruch artystyczny i u nas. Cyganeria nasza artystyczna, rozprószona poza granicami kraju, szczególniej we Francji i Niemczech, zaczyna przyglądać się pracy twórczej u obcych. Zaczyna przejmować panujące tam kierunki, nabywać techniki, zaznajamiać się z arcydziełami sztuki wcześniejszej, — włoskiej, hiszpańskiej, francuskiej i staroniemieckiej, a połączywszy z nabytą wiedzą jeszcze pierwiastek rodzimy, narodowy, daje nam już w drugiej połowie XIX wieku takie potęgi jak Matejko, Grottger, Gierymscy, Brandt, Chełmoński, Malczewski i inni.

*

Żywszy ruch artystyczny plastyków polskich przypada na czas, kiedy za granicami kwitnie już w całej pełni kierunek impresjonistyczny. Wprawdzie nie jest to nowy kierunek, bo sięga jeszcze XVIII, a nawet i XVII wieku w sztuce włoskiej, później hiszpańskiej. Tłumiony jednak ciągle przez akademizm klasyczny, szczególniej w początkach XIX wieku, mimo rozwijającego się coraz bardziej realizmu stosowanego jeszcze do wspomnianych formułek i przepisów akademickich, zdobywa wreszcie w połowie XIX wieku zrazu nieśmiało, a potem pełne prawo panowania szczególniej we Francji, potem i w Niemczech.

Wrażliwość na naturę, taką, jaką się ją widzi, ze wszystkimi dodatnimi i ujemnymi stronami, na pełnię światła i jego grę w rozmaitych porach dnia czy nocy na formie danego modelu, przez co zmienia się niekiedy i forma i rysunek, — dążność do wywołania silnego wrażenia na widzu nie tylko tematem, treścią obrazu, ale i zestawieniem plam barwnych odpowiadających rzeczywistości danej chwili, w ogóle szczerość posunięta aż do banalności niekiedy, — to główne zasady impresjonizmu.

Zdecydowanym ojcem impresjonizmu we Francji jest Edward Manet. On też wywarł znaczny wpływ swymi dziełami na szereg późniejszych artystów drugiej połowy XIX wieku nie tylko we Francji, ale

i w innych krajach, a pośrednio przez Niemcy i na artystów polskich studiujących lub pracujących już samodzielnie w tym czasie poza granicami Polski, przeważnie w Monachium, a częściowo we Wiedniu i w Paryżu.

W tym to czasie spotykamy w Monachium między kolonią polską młodego samouka, ale rokującego jaknajlepsze nadzieje na przyszłość i posiadającego wielki wpływ artystyczny na jemu współczesnych — Adama Chmielowskiego, późniejszego Brata Alberta.



Siostra A. Chmielowskiego Jadwiga, późniejsza Szaniawska.

Chmielowski Adam, Hilary, Bernard, trojga imion, pochodzi ze starej szlachty wołyńskiej Jastrzębców, z ojca Wojciecha i matki Józefy Borzysławskiej. Urodził się 20 sierpnia 1846 roku we wsi Igołomia, gmina Czernica w powiecie Miechowskim. Ojciec jego był naczelnikiem komory celnej w służbie rosyjskiej, a potem przeniesiony został do Słupca. Adam ochrzczony był dopiero 17 czerwca 1847 roku w kościele N. M. P. w Warszawie [1]).

Ojciec jego, jeden z czterech braci, ziemianin, był właścicielem majątku Lipowa na Wołyniu. Majątek Lipowa później sprzedano, a prawdopodobnie drogą posagu żony dostał Wojciech Chmielowski wieś Czernicę nad Wartą, którą potem po jego śmierci w roku 1853 pełnomocnik ich rodziny Dangiel sprzedał i spłacił Chmielowską wraz z dziećmi. Chmielowska za pieniądze otrzymane kupiła kamienicę w Warszawie i sama się tam przeniosła. Opiekuństwo nad dziećmi objął Jan Kobylański, a prowadząc nieszczególnie interesa sieroce, zmuszony był i tę kamienicę po roku 1870 sprzedać, tak, że rodzeństwo — Adam, Stanisław, Marian i siostra Jadwiga, późniejsza p. Szaniawska — zostało prawie bez zaopatrzenia. Matka umarła przedtem w roku 1858 [2]).

---

[1]) Wiadomość tę wynotował ks. dr Lewandowski z ksiąg metrykalnych w Warszawie.

[2]) Wiadomości uzyskane częściowo z pamiętników osobistych ks. dr Lewandowskiego, częściowo od najbliższej rodziny Chmielowskiego.



Chmielowski przed powstaniem.

Prawdopodobnie jeszcze ojciec wysłał go do Petersburga do szkoły paziów, ale po roku został przez matkę odebrany i umieszczony w Warszawie w gimnazjum realnym, o charakterze szkoły kadeckiej Pankiewicza. W roku 1862 po ukończeniu tego gimnazjum wyjechał Adam Chmielowski na politechnikę do Puław. Tu zastało go powstanie. Jako 18-letni młodzieniec wstępuje w szeregi powstańcze wraz z Piotrowskim Antonim, Benedyktowiczem i innymi, — i po jakimś czasie zostaje adiutantem generała Zygmunta Chmielińskiego. Przy odbiorze meldunku pod Trojaczyną, ciężko ranny w nogę odłamkiem rosyjskiego granatu, dostał się do szpitala rosyjskiego, skąd po amputacji nogi, — której dokonał świeżo wówczas doktoryzowany lekarz rosyjski, ale polak Dr Florkiewicz i założył mu nieszczególną protezę, — udało mu się przy pomocy przyjaciół wyjechać potajemnie za granicę, do Francji, gdzie przez jeden rok uczęszczał do szkoły Batignolskiej [1]).

Po uzyskaniu amnestii wrócił do kraju, ale nie długo tu bawił, bo ciągle był pod nadzorem policji. Dlatego wyjechał do Belgii do Gandawy, aby tam dokończyć studia techniczne. Wreszcie czując w sobie talent malarski przeniósł się, jak powiada Benedyktowicz, w roku 1868 do Monachium, aby poswięcić się studiom malarskim.

W Monachium stał wówczas na czele szkoły malarskiej Piloty, skłaniający się w znacznej mierze ku nowemu kierunkowi impresionistycznemu i pozostawiający swym uczniom wiele swobody w malowaniu. Jest też tam i artysta niemiecki Franciszek Adam. Stąd zaczynają i nasi malarze przejmować ów kierunek impresjonistyczny.

Chmielowski zastaje tam już całą kolonię polską i to same potęgi pędzla, jak Gierymskich, Brandta, który już w roku 1866 miał swą własną szkołę, Chełmońskiego, krótko St. Witkiewicza, z którym łączyły go później w Warszawie serdeczne stosunki. Tu odrazu, mimo że samouk i nowicjusz, — nieszczególny rysownik, — do tego stopnia, że

[1]) Według p. Witkiewiczowej, wdowy po St. Witkiewiczu w Zakopanem. — Z tym doktorem spotkał się Chmielowski po wielu latach w Zakopanem.

z modelem żywym początkowo nie mógł sobie dać rady i sam się do tego otwarcie do Lucjana Siemieńskiego przyznaje, ale za to nadzwyczaj bystry obserwator o nader wysubtelnionym poczuciu kolorytu, — i nie bez talentu malarskiego, zadziwia Chmielowski wszystkich, nawet starszych malarzy i uchodzi poprostu za wyrocznię w kwestii koloru i harmonii barw [1]). Sam ćwiczenia swoje rozpoczął kursem rysowania modeli antycznych, co było obowiązkowe dla nowo wstępujących do szkoły malarskiej.



Chmielowski konno.

Około 4 lata przebywał Chmielowski w Monachium. Początkowo wspomagał go materialnie hr. Dzieduszycki ówczesny minister, nakłaniając go do studiowania i kształcenia się w malarstwie historycznym. Ale do tego znów Chmielowski, będąc z natury więcej romantykiem, nie miał zupełnie ani ochoty, ani zamiłowania.

W roku 1874 wraca do kraju na stałe i osiada w Warszawie. Tu zamieszkał ze swoimi znajomymi, Antonim Piotrowskim i Witkiewiczem w hotelu Europejskim, gdzie urządzono pracownię. W cukierni na placu św. Aleksandra schodzono się razem i tam odbywały się nader gorące dysputy w kwestiach sztuki.

W Warszawie żył także Chmielowski w przyjaźni z Henrykiem Sienkiewiczem, od którego otrzymał nawet pokój opleciony bluszczem, a u artystki Heleny Modrzejewskiej i jej męża Chłapowskiego bywał bardzo częstym i wielce mile widzianym gościem. Z tego też czasu datuje się jego pomysł malowania portretu Modrzejewskiej i darowania go Muzeum Narodowemu w Krakowie. Ale wskutek nieporozumienia wynikłego pomiędzy nimi skończyło się na tym, że Chmielowski podobno zaczęty szkic podarł, a pozostały szkic główki Modrzejew-

[1]) Talent malarski częściowo odziedziczył prawdopodobnie po matce, która sama także rysowała — jako dyletantka — a której ornaty wykonane haftem według jej wzorów do dziś dnia jeszcze znajdują się w Klasztorze w Częstochowie.

skiej miał się znajdować u brata jego Mariana, wybitnego rytownika. Po tym szkicu jednakże obecnie ani śladu nigdzie nie ma.

Z Chłapowskimi też projektował podróż do Ameryki północnej, w okolice St. Francisco, ale skończyło się na projekcie tylko, bo tamci wyjechali, a Adam pozostał w kraju.

W rok po śmierci swojego Cicerona artystycznego i serdecznego przyjaciela Lucjana Siemieńskiego, ówczesnego krytyka, — i po rozbiciu się malarskiego kółka w Warszawie, przeniósł się Chmielowski w r. 1878 do brata Stanisława do Horostkowa, koło Husiatyna, gdzie Stanisław był administratorem dóbr Wilhelma Siemieńskiego. W rok później widzimy go w Kudryńcach i Zawalu u Mateusza Chmielowskiego (z innej rodziny), teścia brata Mariana. Tak w Horostkowie jak i w Kudryńcach dość dużo malował. Szczególnie wiele akwareli pochodzi z tych czasów. Wówczas często jeździł konno. Bowiem mimo zepsutej nogi przepadał za konną jazdą, a jeździł znakomicie. Stąd też odbywał bliższe i dalsze wycieczki, to do Chojeckiego, zięcia Lucjana Siemieńskiego, to do Janowa lub Zarzecza, to do Pieniak do Hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego.

Około roku 1880 następuje u Chmielowskiego niejako przełom w życiu. Już przez matkę tercjarkę zakonu św. Franciszka, którą zapamiętał jako chłopię w szarym habicie w trumnie, wychowany ogromnie religijnie, w późniejszym życiu mimo chwilowego upadku ogromnie wierzący i skłaniający się do mistycyzmu, a zapatrzony w ideały św. Franciszka z Asyżu, nosi się z myślą wstąpienia do zakonu. I rzeczywiście 20 września 1880 r. wstępuje do nowicjatu OO. Jezuitów w Starej Wsi. Tu jednak wkrótce popada w rozstrój nerwowy i melancholię do tego stopnia ciężką, że w roku 1881 musiano go odesłać do zakładu umysłowo chorych. Stąd odebrał go dopiero brat Stanisław po blisko rocznym pobycie i umieścił u siebie w Kudryńcach, gdzie jeszcze przez cały rok do nikogo ani słowa nie przemówił, siedząc całymi dniami nad książką, prawdopodobnie nad żywotami świętych, lub też zatopiony w rozmyślaniach i nie czuły zupełnie na to co się koło niego dzieje. Po odzyskaniu zdrowia, wstąpił do III-go zakonu św. Franciszka Serafickiego jako świecki tercjarz. I z tą chwilą rozpoczyna pracę apostolską na Podolu, która trwa do roku 1884-go, kontynuując dalej malarstwo. Ale jak tryb życia i usposobienie, tak zmieniają się i jego tematy artystyczne.

Mianowicie, teraz oddaje się przeważnie malarstwu religijnemu. Maluje obrazy do kościołów, szczególnie Serca Pana Jezusa i Najświętszej Marii Panny, restauruje zniszczone, których wiele spotykał na Po-

dolu, Wołyniu, a nawet i na Podlasiu w tamtejszych kościołach. Od czasu do czasu rozpoczął jeszcze jakiś świecki obrazek rodzajowy, używając nawet modelki, jak sam później opowiadał, z pośród miejscowych dziewcząt (p. Morstin-Górska posiada szkic dziewczynki (fig. 18).

Po otrzymaniu rozkazu od władz rosyjskich natychmiastowego opuszczenia Podola, jako politycznie podejrzany, przenosi się do Galicji i w roku 1884-tym zamieszkuje w Krakowie. Najdłużej mieszkał u Janikowskiego przy ulicy Basztowej, bo przez rok 1886-ty i 1887-my i tam też urządził sobie swoje atelier malarskie. Często także zaglądał do pracowni artysty Antoniego Piotrowskiego, mieszkającego podówczas w Krakowie we własnej kamienicy przy ulicy Smoleńskiej, tam gdzie do niedawna istniała pracownia artysty Pochwalskiego. Widywali się razem i dyskutowali z Pochwalskim, Wyczółkowskim, z którym nawet jeden obraz wspólnie malowali. Chmielowski później prawie zupełnie obraz ten przemalował, pozostawiając tylko niebo. Miał to być mianowicie pejsaż wschodni, zaludniony fantastycznymi boginiami i kapłankami, dołem zaś miała być polana z kwiatami, o których namalowanie Chmielowski prosił Wyczółkowskiego, jako mistrza w tym kierunku. Rzeczywiście Wyczółkowski namalował, dziś jeszcze cośkolwiek widoczne kwiaty o barwie liliowej [1]). Jednak Chmielowski, spostrzegłszy że obraz nie harmonizuje z jego obecnym nastrojem i sposobem życia, przemalował go, wskutek czego powstało potem zupełnie co innego (fig. 2). Obecnie obraz ten jest własnością prof. dr Kostaneckiego w Krakowie.

Podobny, jako motyw w zestawieniu mocno czerwonego nieba, jako smugi czystego cynobru, z ciemnym wieczornym pejzażem, ale bez żadnej architektury, tylko zaledwo widoczne w ciemnych sylwetkach domki wiejskie z zaroślami, — znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie w dziale Erazma Barącza, zatytułowany «Nastrój wieczorny» (fig. 3).

Przez lata 1886, 1887, 1888 jeszcze ciągle maluje choć bardzo często bez podpisu i prawdopodobnie spienięża, obracając dochody ze sprzedaży na cele humanitarne. W tym bowiem czasie, bo w roku 1886, za pozwoleniem kardynała Dunajewskiego przywdział habit Zakonu św. Franciszka i zerwał wszelkie węzły towarzyskie, świeckie, częściowo i nawet rodzinne, a oddał się pracy nad złagodzeniem nędzy moralnej i materialnej w przytulisku bezdomnych w Krakowie.

W końcu roku 1888-go poświęca się wreszcie całkowicie pracy filantropijnej w zorganizowanym przez siebie, wyżej wspomnianym schronisku dla bezdomnych. Teraz maluje już tylko dorywczo i tylko

---

[1]) Opowiadanie osobiste prof. Wyczółkowskiego.

obrazy treści religijnej, a to za specjalnym pozwoleniem biskupa, ze względu na złożone śluby [1]), i na tej pracy dokonywuje żywota w Krakowie w dniu 25 grudnia 1916 roku.

*

Adam Chmielowski, znany szerokiemu światu katolickiemu jako «Brat Albert», wielki duch filantropijny, twórca Zgromadzenia służebników dla tych najniższych, wydziedziczonych i wyzutych ze wszystkiego, nieraz szumowin społecznych, — nie znany jest natomiast z innej strony, mianowicie w świecie kultury i rozwijającej się u nas z biegiem czasu sztuki plastycznej.

A przecież to jeden z pierwszych, bodaj czy nie pierwszy obok Stanisławskiego, artysta, hołdujący i wprowadzający w malarstwo polskie nowy kierunek — impresjonistyczny. Żaden ze starszych jego kolegów nie zdobył się przedtem na to, aby z otwartą przyłbicą stanąć do walki, szczególniej u nas w Polsce z zakorzenioną tradycją malowania dla podobania się publice. On pierwszy, dając obrazy tak odmienne tematem, jak kolorytem i techniką od dotychczasowych, rzucił rękawicę wyzwania opinii i krytyce polskiej, obsyłając wystawę krakowską swoimi obrazami, w których główną rolę grał nastrój, wywołany zestawieniem barw, grą światła, cienia, nierzadko i samą treścią obrazu. Nastrój ów, jak Niemcy nazywali «Sztimmung», był alfą i omegą u Chmielowskiego.

Już z natury swojej marzyciel, idealista, skłaniał się więcej ku światom fantastycznym, co jednakże nie przeszkadzało mu być nader bystrym obserwatorem natury, umiejącym utrwalić na płótnie, jej najtajniejsze momenty i choć przy słabym niekiedy rysunku, niezrównanie zestawionymi barwami oddać jej życie, — jej ducha.

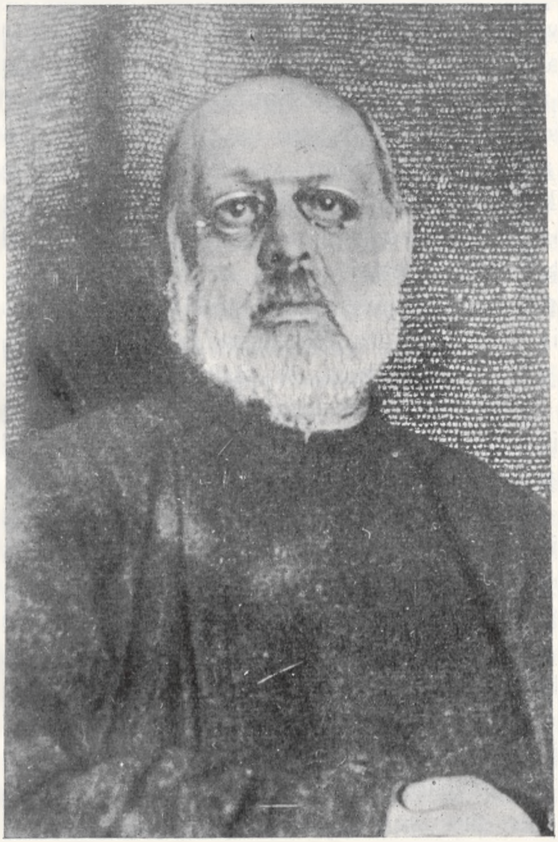
Zacząwszy dość późno bo około 24-go roku życia swoje studia artystyczne, mimo że duchowo artystycznie wybitnie uposażony, musiał Chmielowski początkowo borykać się z trudnościami rysunkowymi.

Studia rozpoczyna nie jak podaje Świeykowski, a z nim widocznie i Artur Schroeder w swych szkicach — «Błękitnym śladem» — w szkole krakowskiej, bo w tej nigdy nie był, lecz w Akademii monachijskiej.

Nad rysunkiem z modelu gipsowego i antyku biedzi się blisko przez 2 lata. W jednym z listów do Lucjana Siemieńskiego pisze: «Od rana do wieczora siedzę w szkole i rysuję z antyków, — parę godzin z natury; inaczej robić nie podobna, chcąc się czegoś nauczyć. Piękność formy tych gipsów, czasami do rozpaczy doprowadza. Kontur głowy

---

[1]) Tak podaje p. Witkiewiczowa.



Brat Albert
(według portretu L. Wyczółkowskiego)

robi się trzy albo najmniej dwa dni, figury po tygodniu, albo dwa» [1]). Mimo tych trudności garnie się całym wysiłkiem do pracy, popierany i kierowany głównie przez swego przyjaciela i protektora Lucjana Siemieńskiego [2]).

Do niego też zwraca się z całym zaufaniem we wszystkich kwestiach artystycznych. Przy tej wytężonej pracy ogarnia go nawet nieraz i zniechęcenie, do czego nie mało przyczyniały się i nieszczególne warunki materialne. Hr. Dzieduszycki pomagał mu, jak już wyżej wspomniano, materialnie podczas jego studiów, ale niemniej chciał widzieć w nim malarza zgodnego ze swoją epoką. Tymczasem Chmielowski

[1]) Z listów monachijskich do Siemieńskiego.
[2]) Tamże.

po rozmaitych poprzednich przejściach nadwyrężony fizycznie, co nie było bez wpływu na jego stan psychiczny, a dalej, z nagle rozbudzoną chęcią poznania starożytności i średniowiecza z ich kulturą i sztuką, kierował się na zupełnie inne tory. Sam pisze o sobie że «wobec cofnięcia nakładu hr. Dzieduszyckiego jeszcze na rok, nie ma dobrych nadziei na przyszłość, bo rok jeszcze jeden w Akademii jest niezmiernie mało, a pominąwszy kwestię talentu, ktokolwiek nie zrobił dokładnych studiów, i o ile można kompletnych, nawet żeby z bardzo dużym talentem, musi przepaść koniecznie» [1]).

A koniecznie chciałby wierząc w swój talent artystyczny, skończyć kompletne studia i tam, za granicą starać się o dobre imię. Nie dlatego, że dużo potem płacą, ale dlatego, że «jak się jest już raz zaakceptowanym, to można robić co myśl i talent przyniesie, bo w przeciwnym razie przechodzi na upokarzającym wyrobnictwie i dogadzaniu smakowi publiczności kupującej, a na postęp i robotę lepszą nie ma czasu, ani możności» [2]).

Tak więc idealnie pojmując sztukę, nie mógł zadowolnić wymagań nie tylko swojego protektora i opiekuna, ale i publiki, względnie krytyki artystycznej. Nie był też zachwycony współczesną krytyką, jaka się pojawiła w «Kraju» z okazji wystawy wiedeńskiej, ze względu na niezrozumiałą terminologię malarską, a tym samym i niezrozumiałą krytykę, wprowadzającą tylko zamieszanie i błędne pojęcia o obrazach [3]).

Niewypowiedziany urok miały dla niego czasy i życie dawniejsze — bardzo odległej starożytności — czasy Grecji i Rzymu — jak sam wspomina «to życie całe dawnych ludzi, domowe i publiczne, a zawsze takie pełne i męskie — ich literatura i sztuki — wszystko mnie bardzo do siebie przyciąga. Nowych czasów nie umiałbym zrozumieć, a raczej malować i nie mam do tego gustu żadnego» [4]). Dlatego też czyni skrupulatne studia obyczajów, kostiumów drobiazgów życia starożytnych czasów, jako środek ułatwiający malowanie. A nade wszystko studiuje filozofów i poetów, szczególnie Platona i Dantego, który nie mały wpływ wywarł na jego późniejsze kompozycje fantastyczne, i wielu innych, historię i biblię, na to, aby starać się patrzeć na tamte czasy, jak gdyby był tamtych wieków człowiekiem. «Trzeba zrozumieć rzecz całą ich własnym rozumem, a nie naszego wieku pojęciem. Wiem — pisze da-

---

[1]) Z listów do Siemieńskiego. — Nigdzie jednak u Siemieńskiego w całym jego wydaniu dzieł zbiorowych nie ma wzmianki o Chmielowskim, dlatego, że Chmielowski był wówczas jeszcze za młody jako malarz.

[2]) Listy monachijskie.

[3]) Tamże.

[4]) Tamże.

lej — jak to dużo jest do zrobienia, ale uważam to za konieczne, jeżeli się ma choćby jakiekolwiek nowe słowo powiedzieć i uniknąć konwencjonalności w rzeczy już tyle robionej» [1]).

Wynikiem tych studiów jest już własna jego kompozycja, jest to pierwszy obraz olejny monachijski wystawiony w Krakowie, jak to z listów do Siemieńskiego wynika, w którym pisze, że obawia się jak krytyka przyjmie jego obraz. W następnym zaś liście tłumaczy się Siemieńskiemu dlaczego tak, a nie inaczej malował. Obraz, fig. 4 przedstawia postać stojącą w powłóczystej jasnej sukni w pokoju z drzwiami otwartymi na ogrodową werandę. Przy stoliku, na którym stoi flakon z kwiatami obok statuetki jakiejś z epoki francuskiej. Pejzaż robi wrażenie włoskiego. W dali widać architekturę nowoczesną. Jednak o tym obrazie nie ma nigdzie wzmianki. Jest tylko jego fotografia wraz z kilkoma jeszcze późniejszymi u bratanicy, pani Mewy Łunkiewiczowej w Warszawie, z dopiskiem pod spodem fotografii «pierwszy obraz monachijski».

W roku 1869-tym następuje już drugi obraz podpisany i datowany, zatytułowany: «Włoska sjesta». Obraz średnich rozmiarów na płótnie. Weranda, względnie taras ze stopniami, na niej na pierwszym planie trzy osoby siedzące (fig. 5). Za nimi na dalszym planie stoją znowu trzy osoby zajęte ożywioną rozmową, a na lewo obok fontanny jeszcze dwie. Głębiej na lewo widać architekturę. Nawprost widza grupa ciemnych drzew. Nie wiadomo jaki koloryt miał ten obraz, a także nie wiadomo gdzie się znajduje, ale choćby z fotografii można wyczuć, że musiał być utrzymany cały w tonie żywym, dość jasnym. W układzie, tle, sposobie traktowania pejzażu przypomina żywo wpływy Feuerbachowskie, jak w ogóle wiele innych jego obrazów, w których i inne wpływy jak np. Boecklina nie poślednią grały rolę, o czym jeszcze później będzie mowa.

Z tego samego czasu pochodzi i «Sielanka» (fig. 6), obraz olejny, przedstawiający postać siedzącą, zamyśloną, na brzegu występu skalnego, obok niej wazon grecki. Naprzeciw na skale siedzi Satyr z okrągłym kapeluszem i wygrywa na piszczałkach.

Na krzaku na lewo na pierwszym planie widać rozkwitłe róże, na prawo zaś za kobiecą postacią, ciekawie zaglądająca sarenka, zwabiona znać muzyką satyra, a ośmielona spokojem i nieruchomością zasłuchanej i zamyślonej dziewicy. W całym obrazie tkwi jeszcze pierwiastek liryczno-romantyczny.

Jak na tych paru obrazach widać, chodziło Chmielowskiemu o wywołanie nastroju nie niepokojącego, co dopiero później u niego występuje, ale miłego, spokojnego, sączącego ciszę i ukojenie w duszę widza —

[1]) Tamże.

jakby wytchnienie. Przy tym koloryt i harmonia barw zdaje się jeszcze więcej podnosić wrażenie.

Dodać należy, że obrazy te kompozycją swoją nie odpowiadały ówczesnej nauce w Akademii monachijskiej, gdzie królował wtedy akademicki klasycyzm pomieszany z romantyzmem. Piloty, przy całej swej tolerancji nowych pomysłów, jeszcze przy korekcie, pociągnął jakąś linię według swego widzenia i modela, lub położył jakąś plamę barwną, które potem wymagały niejednokrotnie całego przemalowania lub przerysowania, bo «zostawić ani poprawić mistrza nie wypadało» [1]). Wszystkie zatem podane kompozycje opracowywane były poza szkołą, a wskutek tego zupełnie samodzielnie i indywidualnie, choć tematem w niektórych wypadkach zbliżone nawet jeszcze do kierunku romantycznego, jak widać to niejednokrotnie na wyżej przytoczonych obrazach. Świeykowski, we współczesnej ocenie obrazów Chmielowskiego, wystawionych w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie pisze o nim, że odznacza się głębokim, poważnym nastrojem [2]). To samo odnosi się do kilku innych, wystawionych w latach 1869 i 1870 w Krakowie, a które zakupiono i nie wiadomo, gdzie i u kogo się znajdują.

Równocześnie interesuje się wszystkimi nowościami w malarstwie współczesnym. Stykając się ciągle z ówczesnymi powagami, zaczyna przejmować nowy kierunek, opierając się jednak nie na rzeczach ostatnich, ale szukając wpływów dalszych. Imponują mu geniusze sztuki starowłoskiej, Rafael, stare Niemcy. Przejmuje się ich umiejętnością obserwowania i pojmowania natury, kolorytu. Veronese i Tycjan ze swym gorącym kolorytem, a Velasquez z techniką, to są dla niego drogowskazy. «Zresztą — powiada — robić to co głowa wymyśli i wedle talentu — jak się nie zrobi nic bardzo nowego, to przynajmniej będzie się robiło rzeczy poważne, dla których ludzie muszą mieć szacunek. Jak mi możność pozwoli i będę tak myślał — to tak mam nadzieję robić» [3]).

Tymczasem dając wodze swej bujnej i zawsze gdzieś za światy unoszącej go fantazji, maluje «Bajkę» o synu dobrym, co szedł po wodę życia do złotego drzewa. Lecz żałuje, że wszystkiego tego co jest w bajce wymalować nie można, bo «trzebaby ogromnie dużo stylizować, a ze stanowiska malarskiego biorąc, bardzo jest trudno grozę i tajemniczość takiej drogi oddać». Sens natomiast go zachwyca, jako szukanie wody życia.

Tej wody życia zaczyna Chmielowski szukać już wtedy w Monachium — i już wtedy w jego duszy zaczyna następować przeobrażenie,

---

[1]) Listy monachijskie.

[2]) Świeykowski. Pamiętniki Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie.

[3]) Listy monachijskie.

które w kilkanaście lat później skłoni go do nałożenia habitu zakonnego i przerzucenia się do malarstwa religijnego.

W Monachium już zaczyna się strona mistyczna jego duszy objawiać dążnością do doskonałości chrześcijańskiej, w celu tworzenia rzeczy o treści religijnej, bez której to doskonałości i głębokiej wiary — malarstwa religijnego nie uznaje. W jednym z listów do Siemieńskiego pisze tak: «Chcąc zrobić religijny obraz, to trzeba wierzyć ślepo, a w obrazie najnaiwniej i najszczerzej powiedzieć to, co się myśli — inaczej jest komedia. Dowód na to najlepiej, że niektórzy malarze religijni śmieją się z Perugia [1]). Jakże ma być inaczej — kiedy tamten wierzył w Boga — a ci w kolej żelazną z telegrafem i zdaje im się, że farbą i pędzlem można Pana Boga namalować. Mnie się zdaje, że tu najwyszukańsze piękno nie pomoże, a tylko styl cośkolwiek ratuje i do pewnego stopnia zadawalnia» [2]).

To też zagłębiając się w starożytnych filozofach i studiując szczegółowo biblię, szuka tej wody życia o której nawet Chrystus mówił, że «jest w nim a nie za górami».

Zastanawiając się nad celem sztuki jako takiej, zapytuje, czy służąc sztuce, można też Bogu służyć. «Chrystus mówi, — że dwom panom służyć nie można. Choć sztuka nie mamona — ale też nie Bóg, bożyszcze prędzej. Ja zawsze myślę, że służyć sztuce, to zawsze wyjdzie na bałwochwalstwo, chybaby jak Fra Angelico sztukę, talent i myśli Bogu ku chwale poświęcić i święte rzeczy malować, ale by trzeba na to jak tamten siebie oczyścić i uświęcić i do klasztoru wstąpić, bo na świecie bardzo trudno o natchnienie do takich szczytnych tematów. A jak piękna to rzecz bardzo, święte obrazy. Bardzobym chciał u Boga uprosić, żeby je robić, ale ze szczerego natchnienia, a to nie każdemu dano» [3]).

Spełniły się jego pobożne życzenia, ale dopiero w dalszej epoce życia i kto wie, czy obok pomnikowego dzieła, które pozostawił po sobie w postaci zakonu filantropijnego, dziś już po całej prawie Polsce filiami rozsianego, nie byłby zasłynął jako drugi Angelico polski, — polski malarz religijny, wzniosły, natchniony, malujący pod tchnieniem Bożym.

Nie bez wpływu na jego ogromnie wrażliwą duszę pozostały także i ostatnie wypadki dziejowe, w których sam brał udział mianowicie, powstanie w roku 1863-cim i jego upadek. I, jak wielu innych artystów, z genialnym w tym kierunku Grottgerem, który oddaje na kartonie czy na płótnie te momenty zmagań i nadludzkich prawie wysiłków ucie-

[1]) Tu Chmielowski się myli, bo Perugino był niedowiarkiem.
[2]) Listy monachijskie.
[3]) detto.

miężonego naszego Narodu, dając całą gamę uczuć, przechodzącą od gorącej, do ekstatycznej wiary w lepszą przyszłość i powodzenie, aż do bezgranicznego zwątpienia, — tak i Chmielowski bądź innych zachęca do pracy artystycznej w tym kierunku [1]), bądź też sam daje kilka obrazków z epizodami, związanymi ze wspomnieniami ostatnich walk o niepodległość. Takim jest np. mały obrazek akwarelowy, obecnie znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie w oddziele Erazma Barącza (fig. 7).

Niewielka ta akwarelka, 20 × 15 cm, przedstawia grupę jeźdźców w rogatywkach, wolno posuwających się za postacią pieszą na przodzie, obmarzłą, czy ośnieżoną, zdaje się przewodnikiem, przez pustą białą od śniegu równinę, pod niebem ciężkim szarym, jakby zagniewanym na widok beznadziejnej tułaczki wybranych synów Ojczyzny, — jest poprostu otwartą księgą, w której czyta się losy tych ludzi.

Jest to — jak się bardzo trafnie i z ogromnym uznaniem prof. Wyczółkowski o tej akwareli wyraził — doskonała historia całego powstania styczniowego. Z obrazka tego, jak z otwartej księgi czyta się ową beznadziejność porywu i bankructwo całego przedsięwzięcia. Obrazek utrzymany jest w tonie szarym. Gdzieniegdzie tylko ożywiony czerwoną plamką rogatywki, potęguje to wrażenie [2]).

Drugim obrazem tej treści jest obraz olejny, dziś już mocno zniszczony zatytułowany «Na placówce» (fig. 8). Obraz stojący, 62 × 28 cm przedstawia pejzaż zimowy. Tło, ciemny las sosnowy, dołem śnieg jasny, środkiem ciemna ściana lasu, górą zachmurzone niebo. Na pierwszym planie po lewej stronie postać na koniu barwy kasztanowatej. Obok drugi koń siwy zwrócony tyłem, z przerzuconym czerwonym nakryciem, którego odprowadza postać w czerwonej rogatywce. W głębi parę koni i postaci mniej widocznych. Na prawo od siwka, na środku resztki tlejącego ogniska od którego jasną smugą unosi się dym i ginie między drzewami kierowany podmuchem wiatru w lewo. Całość — ciemny środek obrazu ze sosnowym lasem na którego tle wybijają się postacie, dół rozjaśniony śniegiem, góra białymi obłokami zaróżowionymi wczesnym wschodem — w środku ognisko. Widocznie placówka wysunięta naprzeciw wroga, aby obronić współtowarzyszy utrudzonych i odpoczywających po odbytej potyczce.

Ostatni rok pobytu Chmielowskiego w Monachium znaczy się większym obrazem olejnym, wystawionym w salonie Tow. Sztuk Pięk-

---

[1]) Jak Maks Gierymski, którego, według twierdzenia prof. Wyczółkowskiego, Chmielowski zachęcił do malowania scen powstańczych.

[2]) Obraz ten mylnie zatytułowany w książce «Życie Brata Alberta w obrazach» wydanej w roku 1936 jako «Polowanie».

nych w Krakowie w roku 1874-tym o temacie wyżej wspomnianym zatytułowanym «Na pikiecie» [1]). Gdzie się ten obraz znajduje nie wiadomo, tak jak i wiele jeszcze innych o tej samej mniej więcej treści np. «Posłaniec na koniu», które swego czasu były wystawione także i w Warszawie.

*

Z chwilą, kiedy jego najlepsi przyjaciele jak: Chełmoński, Gerymski, Piotrowski Antoni zaczynają opuszczać Monachium, również i Chmielowski nie kończąc już Majsterschuli, tym więcej, że i materialnie nie szczególnie był sytuowany, przenosi się do Warszawy.

Tu teraz zdala od wpływu szkoły, w ścisłym kółku pozostałych i nowo poznanych przyjaciół, artystów, rozpoczyna drugi etap swojej pracy artystycznej, ale już indywidualnej, nie krępowanej niczym i nikim. Odtąd zaczyna się wypowiadać swymi obrazami dość jasno, wybitnie jako impresjonista.

Jednym z pierwszych obrazów, wystawionych w Warszawie już w r. 1876, był obraz większych rozmiarów, bo około 150 × 70 cm, formy ręcznikowej, olejny, zatytułowany «Ogród miłości» (fig. 1), mylnie przez długi czas podawany, jako «Noc świętojańska», choć do samego tematu można dobrze zastosować tak pierwszy jak i drugi tytuł. Treścią obrazu jest składanie ofiarnych wieńców na płonącym ołtarzu miłości. Na pierwszym planie para w miłosnym uścisku, poza nimi ołtarz o formach regularnych, architektonicznych, z planem sześciokątnym, z płonącym ogniskiem, ubrany girlandami kwiatów, a na nim znajduje się ledwo dostrzegalny napis grecki — ʽΗΔΟΝΗ (hedone — rozkosz). Na lewo od ogniska ofiarnego dwie postacie; na przodzie chłopiec, a za ołtarzem w tyle jak gdyby kapłanka z wieńcami różanymi w rękach; oboje ze wzrokiem skierowanym na parę na planie pierwszym. Na prawo korowód par wychodzący z głębi obrazu, z poza wzgórza i dążących do ogniska z wieńcami na głowach lub w rękach. Jeden z takich wieńców leży porzucony obok pierwszej pary.

Za tło pejzaż ożywiony zaroślami i strumykiem, w którym odbija się światło wschodzącego księżyca. Również i na postaciach szczególnie dalszych, kładą się zielonawe refleksy swiatła księżycowego. Natomiast osoby znajdujące się blisko ogniska oświetlone są ostro jego światłem Całość utrzymana w ogromnie ciemnym tonie, tak że trzeba się dobrze wpatrzeć, aby rozeznać figury, szczególnie dalsze.

---

[1]) Pamiętnik Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie.

Tego rodzaju kompozycja o podkładzie silnie romantycznym, a ze stanowiska malarskiego traktowana wybitnie zdecydowanie impresjonistycznie, pojawia się dopiero po raz pierwszy. To też wywołała ona żywszy ruch między krytyką i między publiką. Obraz wywarł pożądane wrażenie. Bo trzeba przyznać, że zestawienie dwóch świateł i rozwiązanie tego problemu, wypadło na figurach i w pejzażu zupełnie dobrze [1]). Gorzej może wyszedł sam księżyc, który na obrazie robi wrażenie jeszcze jakiejś niezdecydowanej plamy, bardzo żółtej, zobojętnionej potem pociągnięciem pędzla, widocznie dla złagodzenia światła lub zamglenia tak, że nie daje nam już tego co późniejsi. malarze. Ale nic dziwnego, bo Chmielowski posługuje się tu widocznie jeszcze receptą Piloty'ego, który sam malował i innym kazał malować efekta świetlne księżyca — w szafie z niebiesko zaklejoną dziurą. «Efekta lampy w ten sam sposób się urządzają — pisze Chmielowski o Pilotym — bez względu na to, że nikt w dzień nie widział nocnej sceny, a wieczorem przy lampie siedząc, nikt ani nic nie wydaje się wściekle czerwone, albo żółte, jak wtedy, kiedy się patrzy do szafy, a ma porównanie zimnych kolorów dnia» [2]). Przytacza także w ten sam sposób malowanego Columba w galerii Schaca, pół oświetlonego od księżyca, a pół do lampy, który wywołuje u widza magiczny zachwyt. Choć z drugiej strony światło księżyca odbite we wodzie płynącego strumyka i oświetlenie osób przez ognisko wskazuje na ogromnie ścisłą i trafną obserwację przyrody — i chwytanie jej objawów ze zastanawiającą wiernością.

Drugi taki obraz także ogromnie nastrojowy, «Przed burzą» ukazuje się w Krakowie na wystawie Towarzystwa Sztuk Pięknych w roku 1877. Nie było to jeszcze to, co potem Chełmoński dał w swojej «Burzy», gdzie impresionizm występuje tak mocno, w zestawieniu plam barwnych, złagodzony wytworniejszym rysunkiem i wprowadzeniem półtonów.

Dalej z roku 1880-go pochodzi obraz «Cmentarzysko» wystawiony także w Krakowie, a drugi zaś «Kardynał». Oba te obrazy znajdują się obecnie w posiadaniu prof. Kostaneckiego. Wreszcie «Wizja bł. Marii Małgorzaty», obraz religijny, malowany dla Ojców Jezuitów w Krakowie, a obecnie tj. w roku 1937, za zgodą Generała OO. Jezuitów oddany Zgromadzeniu Albertynów jako najdroższa pamiątka Zgromadzenia.

«Cmentarzysko» (fig. 2) motywami podobne obrazowi pt. «Kardynał» — jest obrazem stylizowanym. Przedstawia miejsce na cmentarzu z drzewami i zaroślami, z których wyłaniają się szarymi plamami fragmenty architektoniczne i pomniki. W głębi figura, jak gdyby posąg

[1]) I. Orłowski już poprzednio w swoich szkicach zestawiał światło sztuczne z naturalnym, jednak nie osiągnął tego efektu co Chmielowski.

[2]) Listy monachijskie.

Madonny na wzniesieniu. Dołem, w cieniu widać jeszcze nie wyraźne kwiaty. Obraz jest tym, o którym wspomniano poprzednio, że malował go wspólnie z Wyczółkowskim, bo do tej pory znać jeszcze pozostawione dołem na lewo ciemne kwiaty, a pod obecnym obrazem daje się jeszcze dziś wyczuć przemalowanie, wykazujące zmianę treści obrazu. Drugi, to «Kardynał» (fig. 11) o motywach podobnych do poprzedniego obrazu, ma w głębi na prawo postać siedzącą na kamiennej ławie, z czarną brodą, w czerwonym płaszczu z kapturem zarzuconym na głowę. Postać owa, według twierdzenia prof. Wyczółkowskiego, miała przedstawiać samego Chmielowskiego. Oba obrazy utrzymane w tonie ciemnym, w porze późnego wieczoru. Na pierwszym z nich robi ogromne wrażenie niebo. Zakryte czarnymi chmurami wisi jakby nieprzeźroczysta opona ponad ziemią, na której panuje cisza. A tylko dwie krwawo czerwone smugi przeżynają je nisko nad nieboskłonem i jasno odcinają już w wieczornym mroku spowitą ziemię, od ciężkiego, zachmurzonego nieba, jak gdyby zwiastując coś, — co stać się może w niedalekiej przyszłości.

Ogromnie śmiałe zestawienie tak silnie kolidujących ze sobą barw, jak czarna i jasny cynober — tu tak pięknie harmonizuje i tak się nawzajem uzupełnia ze szarymi plamami pomników, że gdyby jednego z tych kolorów brakło, lub zastąpiono go innym, obraz nie byłby tym, czym się przedstawia, t. zn. nie byłby środkiem do wywołania wrażenia czegoś nieznanego, nieoczekiwanego.

Biorąc te obrazy ze strony psychologicznej, widzimy już w nich początek wewnętrznej walki duchowej u Chmielowskiego, powoli kierującej go na drogę najwyższego ideału — na drogę malarstwa religijnego, czego dowodem w tymże samym roku powstały obraz pod tytułem «Wizja Bł. Małgorzaty» (fig. 12).

To już dzieło skończenie piękne. Z tego obrazu przebija już ta silna wiara, do jakiej dążył Chmielowski, aby móc najwyższy ideał — Boga — przedstawić najnaiwniej, najszczerzej. Patrząc na tego Chrystusa zstępującego z ołtarza, z ręką wskazującą na serce, — i na ekstatycznie zamodloną Marię Małgorzatę pod opiekuńczymi skrzydłami Anioła Stróża w pustym kościele, mimowoli przenosi się człowiek myślą w te odległe czasy gorącej, żywej wiary i cudów.

Cały obraz utrzymany jest w tonie szarym. Na tle bocznej ściany kościoła z wgłębieniami w murze, w których widnieją rzeczy z męki Pańskiej, malowanej freskowo, z filarami łuków zakończonymi dołem reliefami rzeźbionymi płasko w brązowym marmurze i z bocznym ołtarzem z białą rzeźbą posągu Najśw. Marii Panny, odcina się ostro konturowana postać Marii Małgorzaty. Maria klęczy z wyciągniętymi rękami

ku zstępującemu do niej Chrystusowi na białym obłoku. Rysunek o formach skończonych, perspektywa doskonała i plastyka, czynią wrażenie rzeźby. I tu mamy znów zestawienie dwóch zasadniczo przeciwnych barw, białej z czarną w uzupełnieniu brązowych odcieni tła, które nie tylko że nie kłócą się z sobą, ale owszem tak się wzajemnie uzupełniają, że tworzą harmonijną całość. Jest to jeden z najpiękniejszych obrazów i to obrazów religijnych ostatniej doby tak skończenie pięknych i tak idealnie pojętych.

Także w dziedzinie portretu mógł był Chmielowski zająć pokaźne miejsce między portrecistami ówczesnej doby. Jego portret Modrzejewskiej, który z góry przeznaczał do zbiorów Muzeum Narodowego, mógł być według opinii Wyczółkowskiego w całym tego słowa znaczeniu portretem, jakiego się od portrecisty wymaga. A więc nie tylko fotograficznym podobieństwem, ale oddaniem człowieka, jego treści wewnętrznej, jego duszy, co nie wyklucza zestawień barw najbardziej kontrastowych i najsilniejszych oświetleń, jakie dziś widzimy u J. Malczewskiego w jego portrecie, a w czym Chmielowski celował. Niestety niewiele mamy do rozporządzenia z dziedziny portretu pędzla Chmielowskiego. Dwa maleńkie szkice jego najbliższych, mianowicie: brata Stanisława i pani Klimy Chojeckiej, trzeciej córki Lucjana Siemieńskiego — (fig. 13 i 14) i rysunków karykaturalnych, znajdujących się u p. Adama Chmielowskiego, jego bratanka, a przedstawiających epizody życia codziennego — nudów w czasie pluty jesiennej na wsi i połączonego z nią bólu zębów, fluksji, postrzałów, zawiania itp. Przedstawiony tam jest brat Marian z podwiązaną twarzą w pokoju w gronie innych członków rodziny, skupionej dokoła pieca, w ruchu, oznaczającym żywą gestykulację. Z ruchu, ugrupowania osób, a szczególnie z wyrazów twarzy można wyczytać co te osoby między sobą mówią.

«Portret pani» żony Siemieńskiego w stroju balowym. Obraz olejny, duży 70×66 stojący. Malowany na płótnie, ale zniszczony i odrestaurowany później, a obecnie naklejony na dyktę. Przedstawia kobietę młodą jeszcze, w niebieskiej sukni z trenem zarzuconym na prawo i różowymi szarfami. Strój bogaty. We włosach, przy biuście i w ręce czerwone róże. Ręce poza ramiona i ramiona obnażone. Na szyi szeroka wstążka ciemna, ze zwisającym medalionem. Twarz pół owalna, nos prosty, oczy ciemne, patrzy na wprost. Włosy wysoko upięte. Suknia aksamitna, dołem naszyta szeroka falbana koronkowa, przez którą przebija jasnoniebieski aksamit. Aksamit próbuje Chmielowski oddać tak realistycznie, jak to malował Matejko. Rysunkowo — postać cokolwiek za dużo wydłużona, brak proporcji (fig. 15).

Dwa następne portrety to «Dziewczynki». Mają to być siostry z domu

Siemieńskie, jedna z nich późniejsza przeorysza klasztoru karmelitanek we Lwowie. Oba obrazy stanowią jakby pendent. Olejne, malowane na płótnie, stojące, 56×33, stare, popękane, później werniksowane.

Pierwszy przedstawia dziewczynkę w wieku 13 do 15 lat, ubraną w niebieską sukienkę z białą kresą i białymi manszecikami. W rękach trzyma biały kapelusz słomkowy, duży, suto przybrany szeroką wstążką, czy też gazą ze zwisającymi długimi końcami. Buciki wysokie, pończochy jasne. Z rąk zwisa wolno jakiś wąski skrawek czerwony aż do dołu, jakby rysa jasnym karminem. Twarz dziewczynki pociągła, czoło wysokie, nos prosty, oczy ciemne, rysunek w trzech czwartych. Włosy wysoko zaczesane i upięte na głowie. Rysunek w całości dobry. Tło zupełnie ciemne, nie wiadomo co przedstawia. Podstawa, na której stoi, piaskowa, jasna. Portret jako obraz bardzo miły. Niebieska plama sukienki z białym obramieniem twarzy, bardzo ładnie wychodzi na czarnym tle obrazu (fig. 16).

Druga «Dziewczynka» obraz tych samych wymiarów i w takim samym stanie. Tu dziewczynka stoi w pokoju, prawdopodobnie w bibliotece, bo poza nią zarysowuje się w ciemnym tle szafa, ciężka barokowa. Postać dziecka mniej więcej w tym samym wieku co poprzednio. Ubrana jest w sukienkę czerwoną z kryzą i manszecikami białymi, w takich samych wysokich bucikach i pończochach. W ręce trzyma długą smycz, na której uwiązany czarny pudel siedzi daleko na prawo i bystro patrzy wprost jasno świecącymi oczami. Twarz dziewczynki owalna, oczy czarne, włosy ciemne, zaplecione w warkocze wyrzucone do przodu i zawiązane czerwoną wstążką. Czoło wysokie. W rysunku także dobra (fig. 17).

Wszystkie te trzy portrety znajdują się obecnie u braci albertynów w Krakowie.

Choroba nerwowa u Chmielowskiego nie osłabiła zupełnie jego zdolności artystycznej. Owszem zdaje się, że nawet dodatnio wpłynęła na jego rozwój w tym kierunku, bo już w roku 1882, po przebytej jakby niemocie rocznej w Kudryńcach, gdzie byli równocześnie pp. Dębiccy, zaczyna znów odżywać na nowo, robiąc wycieczki w okolicę. Wycieczki te wierzchem, lub na specjalnie skonstruowanym wózku, mającym ruchome koła, celem zamiany wózka na sanie, pozostawiły ślady w jego dorobku artystycznym, bądź to w szkicach olejnych, bądź w większej części w akwarelach.

W roku 1883 za pobytu swego w Zawalu spotkał tam pp. Dwernickich, z którymi bardzo dużo przebywał i całą rodzinę portretował [1]).

---

[1]) Dwerniccy byli właścicielami Balina, Czarnokoziniec i Zawala.

Obraz — portret zbiorowy — przedstawiał się jako kawalkada konno i pojazdami, wyruszająca na spacer. Konno przedstawiona była p. Maria Dwernicka i mały synek Bolesław. Dalej zaś w pojeździe amerykańskim druga córka p. Olga Dwernicka z kimś obcym. Wszystkie osoby miały być portretowane, a całość bardzo się podobała [1]).

Równocześnie prawie portretował także p. Krzyżanowskiego, syna pp. Krzyżanowskich, u których był w Zawalu, na tle grupy drzew. Jednak o żadnym z tych obrazów nie wiadomo gdzie się znajdują. Nawet p. Krzyżanowski nie ma u siebie swego portretu, ani też nie wie co z nim zrobili jego rodzice. Z tego samego czasu pochodzi większy obraz olejny, przedstawiający widok Zawała.

W Zawalu po przebyciu choroby Chmielowski, jak już wspomniano, dość dużo malował i stamtąd też wysyłał swoje obrazy na wystawę, kto wie, czy nie za granicę [2]). Jeden z większych obrazów tego czasu miał przedstawiać katakumby, czy też coś podobnego, duży do pół podmalowany, który przypuszczalnie później dokończył jako «Marzenia o Męce Pańskiej», o czym będzie mowa później. Drugi również duży, olejny «Czwórka przed karczmą», skończony — wyprawił potem na wystawę, jednak nie wiadomo gdzie [3]).

Wycieczki, które czynił w okolicę, przynoszą dużo materiału, szczególnie w rysunkach i akwarelkach. Jedną z takich wycieczek do Balina przez Ornin opisuje w liście ilustrowanym, a pełnym humoru i dowcipu, na którym mu mimo jego poważnego usposobienia, wcale nie zbywało.

Jest to właściwie cały szereg obrazków (fig. 12—15) wraz z obok umieszczonymi opisami całej drogi. Niektóre z tych obrazków rysowanych na prędce piórkiem, jak np. widok Kamieńca, z drogą już z tej strony Smotrycza, lub powrót do domu wśród ciemnej nocy, posiadają wiele walorów artystycznych. Tak samo wszystkie trzy ciocie rysowane ze znakomitym realizmem, doskonale oddającym ich charakter i usposobienie. Doskonale również wygląda i akwarela «Dwie pary sanek» koło figury do Czarnokoziniec — podpisana (fig. 16). Na pierwszych sankach, dwoma siwkami jedzie Chmielowski wraz z bratem Marianem, na drugich inna para. Wspaniała śnieżna równina z licznymi śladami w rozmaitych kierunkach i ze stadkiem wron, które ożywiają cokolwiek obraz, przedstawiający gładką, monotonną równinę podolską.

U p. Mewy Łunkiewiczowej w Warszawie, jego bratanicy, znajduje się kilkanaście akwarel, w małych formatach, około 22×15. Niektóre z nich bardzo piękne. Np. głęboki jar z płonącym ogniskiem na dole (fig. 19). Przed nim stoi tyłem zwrócony do widza pastuszek,

---

[1]) List p. Krzyżanowskiego z Włodzimierza Wołyńskiego. [2]) Detto.

[3]) Detto. P. Krzyżanowski przypuszcza, że do Paryża.

w mocno czerwonych pantalonach, a dokoła pasące się owce. Cztery z nich na prawo podchodzą w górę. Na górze na brzegu jaru, pasterka z pasącą się krową ślicznie odcina się sylwetą na tle przepysznego nieba z zawieszonymi białymi chmurkami. Z ogniska wznosi się sinawy dym, dołem zaś zalega zmrok. W ogóle całość śliczna. To samo realistyczne traktowanie przyrody z jej wszystkimi pięknymi objawami widzimy i na innych akwarelkach, w których, jako że malowane wodnymi farbami, daleko trudniej jest dobrać i zestawić właściwe tony barw, aniżeli w obrazie olejnym, gdzie jedna barwa kryje drugą. W zbiorku tym mamy jeszcze «Pięć wron» unoszących się nad skałami, na tle przepysznego zachmurzonego nieba (fig. 24) — «poranek przed wschodem słońca z księżycem w drugiej kwadrze,» w czasie jesiennym, z bagniskiem w środku, — «jar z urwiskami i drzewkami na horyzoncie», także jesienią i wiele jeszcze innych. Na szczególniejszą uwagę zasługuje jeszcze jedna akwarelka, mianowicie «Wioska wieczorem» od strony pól. Jest to maleńki, ale skończony obraz, znaczący cechy łagodnego kolorytu, mimo kontrastowego zestawienia barw (fig. 25).

Przy akwarelach Chmielowskiego należy przy sposobności zwrócić uwagę na jego technikę w akwareli. Są one odmienne do tego stopnia że raczej przypominają gwasze (guache). Nakładane ogromnie grubo, gęstą farbą, wrost z guziczka i ruchem zdecydowanym na papier. Nie ma w nich tej przejrzystości, jaką odznaczają się w ogóle akwarele, co tłumaczy się tym, że Chmielowski początkowo akwarelą nic nie robił, no i daleko trudniejszą techniką malowania akwarelą, gdzie plama musi leżeć obok plamy i wzajemnie się harmonizować, a nie kryje się jak przy gwaszu lub w malarstwie olejnym, w którym to sposobie mieszania i zlewania jednych tonów z drugimi można otrzymać całą skalę półtonów i jeszcze więcej ich odcieni. Chociaż i tutaj Chmielowski, jako doskonały kolorysta, o ogromnie wybitnym poczuciu w tym kierunku, potrafi wykazać całą gamę przejść z tonu do tonu, jak np. w akwarelce «Sanki z hołoblą» (fig. 30), żywo przypominające kolorytem Chełmońskiego. Naturalnie rysunek konia, jak niejednokrotnie u Chmielowskiego niedostateczny, wpływa znacznie na obniżenie wartości artystycznej tej akwarelki.

Prawie we wszystkich wspomnianych akwarelach a i w wielu obrazach olejnych główną rolę gra zestawienie plam kontrastowych i niebo w rozmaitych porach dnia aż do nocy. Już to Chmielowski w przedstawianiu naszego polskiego nieba był mistrzem. Wystarczy jako przykład mały pejzażyk olejny (fig. 44), znajdujący się u p. Kruszyńskiej w Krakowie, na którym głównym motywem jest właśnie niebo — to tak charakterystyczne polskie niebo jesienne, z nastrzępionymi smętnymi obłocz-

kami, raz zaróżowionymi, to znów na tle jasnego błękitu szaro odcinającymi się plamkami, lub smugami, a zawsze ruchliwymi i układającymi się w rozmaite fantastyczne figury.

W wielu z tych prac, szczególnie pierwej wymienionych, obok walorów własnych, indywidualnych, da się wyczuć i wpływy obce. Nie wspominam tu o Velazquezie, którego techniką Chmielowski się zachwycał, a nie wykluczone jest że się starał ją naśladować. Ale dużo jest danych, naprowadzających na wpływy mistrzów niemieckich, — feuerbachowskie lub boecklinowskie. Boecklin, którego często obserwował w Pinakotece i galerii Schacka w Monachium, to także jeden z artystów, który nie mało zastanawiał i interesował go swoim odrębnym stanowiskiem w sztuce. Gdy przypatrzymy się dokładniej obrazom Chmielowskiego i zestawimy je z obrazami wspomnianych artystów, to bodaj czy nie doszukamy się wspólnych cech, szczególnie w takim «Ogrodzie miłości» — Chmielowskiego z Feuerbachem, czy «Cmentarzysku» czy też «Kardynale», a nawet w wielu jego akwarelkach.

Wreszcie jeszcze o jednym małym obrazku należy wspomnieć. Mianowicie w Muzeum Narodowym w Krakowie w oddziele Barącza znajduje się mały obrazek olejny, wielkości około 30×10 (fig. 2), o powtarzającym się motywie krwawej smugi na ciemnym tle nieba, który zdaje się być niejako introdukcją do później prawdopodobnie powstałego a wspomnianego już «Cmentarzyska». Tylko treść tych obrazów jest różna. W «Cmentarzysku» widzimy architekturę klasyczną, którą może nawet obraz cokolwiek przeładowany; tu zaś dołem pod nieboskłonem, wioska spowita już mrokami nocy znaczy się zaledwo dostrzegalnie sylwetami porozrzucanych domów i drzew w okolicy lekko wzniesionej. Tu uchwycony sam motyw barwny i wspaniale postawiony, tam w «Cmentarzysku» motyw ten rozwinięty w kompozycję jasno określoną, posiadającą już walory skończonego dzieła.

W tym samym mniej więcej czasie, a więc około 1883 lub 1884 r. wystawia Chmielowski we Lwowie «Pogrzeb samobójcy». Sam temat obrazu przeraża; kompozycja zaś osiągnęła to, czego wymagał artysta. Mianowicie zrobiła ona wrażenie, bo jak twierdzi rodzina, Chmielowski obraz z wystawy odebrał i sam go zniszczył, podobno na skutek wypadku, jaki zaszedł z jego siostrą, która na widok tego obrazu zemdlała, a jakiś przygodny widz miał sobie odebrać życie.

Pierwotny szkic tego obrazu znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie (fig. 36), nie czyni jeszcze tego wrażenia, jak później wykonany obraz olejny. Na szkicu akwarelowym w środku jakiegoś cmentarza wiejskiego z poprzewracanymi krzyżami i mnóstwem nagich drzew stoi zwykły wóz zaprzężony w jednego konia. Z wozu dwóch ludzi

zdejmuje trumnę. Na prawo pod drzewem wykopany dół — czeka na nowego mieszkańca. W głębi dalej, nagrobki. Postacie owinięte w płaszcze, koń nakryty jakąś płachtą, nagie drzewa i niebo, to niebo Chmielowskiego, tak charakterystyczne, wskazuje na jeden z tych dni szarugi jesiennej, co jeszcze więcej przy tym opuszczeniu rozgrywającej się akcji wobec dwóch przygodnych świadków potęguje wrażenie i wywołuje ogromnie przygnębiający nastrój.

Cokolwiek inaczej, choć nie bardzo odbiegający od tematu na szkicu, skomponowany jest obraz olejny. Obraz to już większych rozmiarów. Na pierwszym planie (fig. 37), koń w nakryciu, z wozem przypominającym karawan, stoi pod cmentarnym murem. Przed karawanem dwie kobiety. Na prawo świeża mogiła, wyrzucona, jak każe tradycja i prawo kościelne poza obręb poświęconego cmentarza, wskazuje na to, że to mogiła samobójcy. O nią oparta postać kobiety w pół leżącej postawie, dalej na prawo jeszcze dwie postacie, a w głębi w tle drzewa. Cała kompozycja tego obrazu, z wiejącą od niego pustką i opuszczeniem — i ta postać leżąca na grobie prawie wyrzuconym poza społeczność zmarłych, po zastosowaniu odpowiedniego kolorytu i tonu całego obrazu, mogła wywołać na widzu tak silne wrażenie.

Od czasu tego obrazu zaczyna się Chmielowski zmieniać cośkolwiek i unikać tak silnych ekspresji. To była jego ostatnia praca, która mogła po prostu wstrząsnąć nerwami nawet mniej wrażliwego widza. Następują teraz prace więcej spokojne, owiane duchem religijnym, nawet w swej prostocie i wyborze tematu więcej podniosłe, prawie kojące.

Otoczenie, w jakim się Chmielowski znalazł prawie po roku 1884 w Krakowie i jego podróże wpłynęły także nie mało na taką zmianę. Tutaj, w kontakcie z Antonim Piotrowskim, Jackiem Malczewskim, Wyczółkowskim, Pochwalskim, znać to wzajemne uzupełnianie się. Tu z pracowni jego, przy ul. Basztowej, wychodzą na wystawę krakowską prace i znajdują natychmiast chętnych nabywców. Stąd, jak i poprzednio z Warszawy, wysyła swoje obrazy i za granicę; do Monachium, do Wiednia, a prawdopodobnie i do Paryża. Za granicą też należałoby szukać po rok mniej więcej 1887—88 jego prac najlepszych, bo na tamtejszym rynku artystycznym prędzej zbywano obrazy i prędzej znajdywano nabywców, aniżeli w kraju. W Krakowie oprócz innych pojawił się na wystawie w roku 1886 obraz rodzajowy «W podróży» w roku 1887 «Ulica w podolskim miasteczku» (fig. 38), w roku 1888 «Wieczór zimowy» i «Poranek jesienny», «Opuszczona plebania», «Poranna modlitwa» [1]).

---

[1]) Wyszczególnione w katalogu Świeykowskiego.

Z tych czasów pochodzą obrazy już treści religijnej, jak np. «Wizja krzyża (fig. 39), względnie «Marzenia o Męce Pańskiej», który to tytuł nadał obrazowi sam Chmielowski [1]). Dziś obraz kompletnie zniszczony, na którym znać zaledwie fragmenty, ponieważ był potem u Braci Albertynów przemalowany i użyty jako kulisa teatralna, czy coś podobnego, a w końcu na usilne nalegania ze strony Stanisława Chmielowskiego, po wielu latach obraz został zrestaurowany przez Pochwalskiego, jednak mimo tej restauracji niewiele można z niego odgadnąć.

Obraz miał przedstawiać według twierdzenia p. Marii Chmielowskiej (także artystki malarki) wnętrze jakoby koloseum, zaludnione grupami osób świętych związanych bezpośrednio z Męką Pańską lub też pozostałych z nią w luźnym kontakcie [2]). Tak więc jest tam jeszcze widoczna św. Weronika z chustą, św. Maria Magdalena, św. Jan, dalej późniejsi święci, jak św. Franciszek z Asyżu ze stygmatami Męki Pańskiej na nogach i rękach i inni. Dziś obraz znajduje się w takim stanie, że tylko nieliczne fragmenty są ledwo widoczne, a z tych nie da się wnioskować o całości. Tym więcej, że i najbliżsi wówczas nie pamiętają tych szczegółów, wskutek czego obraz ten należy uważać za przepadły. A szkoda ogromna, bo sam tytuł nadany przez Chmielowskiego temu obrazowi nasuwa przypuszczenie, że miała to być tragedia Ukrzyżowania przechodząca w historię chrześcijaństwa z odnawiającymi się wypadkami, może alegoria historii ciągłego odkupienia, pojęta w ten sposób przez niego. Teraz trudno cokolwiek o tym sądzić.

Z tych czasów też miał pochodzić i obraz «Bielany» z kościołem, podobno znajdujący się u Br. Albertynów i dwa jeszcze inne, a mianowicie «Wnętrze klasztoru», rzekomo na Bielanach? «Kameduła» i «Wnętrze klasztoru w Bodzentynie».

«Kameduła», obraz olejny, dobrze zachowany, 63×50, stojący, przedstawia wnętrze celi. Po lewej stronie stolik, na nim pięć grubych ksiąg i lampa z umbrą. Na ścianie wiszą dwa obrazy; jeden Najśw. p. Marii a drugi jakiegoś świętego. Pod nimi krzyżyk i trzy małe obrazki. Przed stolikiem siedzi postać w zakonnym habicie kamedulskim. Postać z wyjątkiem głowy i jednej ręki zaledwie naszkicowana, tak że nie wiadomo jak miała być ułożona i w jakiej pozycji miały być ręce. Zdaje się, że jedna ręka miała spierać się na oparciu krzesła, druga wolno leżąca na kolanach. Tak przynajmniej wygląda z układu lewej ręki, która podpiera głowę, choć ręka ta jest zanadto prosta. Głowa podłużna, okolona ciemną krótką brodą, włosy ostrzyżone. Postać zwró-

---

[1]) List p. Marii Chmielowskiej i opis obrazu.

[2]) List p. Marii Chmielowskiej z opisem.

cona tyłem do otwartego okna, oświetlona jest od okna dość jasno. Reszta w cieniu. Okno po prawej stronie w głębokiej framudze, otwarte, z widokiem na dolinę Wisły. Wieczorne niebo ze ślicznie zaróżowionymi chmurkami. Pejzaż, jaki widać przez okno, przepięknie odbija się na szybie jednej połowy otwartego okna. Całość obrazu utrzymana w tonie szarym, źródłem światła jest właśnie owo otwarte okno z widokiem na jasne niebo. Obraz ten jest podpisany pełnym imieniem i nazwiskiem: «† Adam Chmielowski» (fig. 40).

Następne dwa wnętrza klasztoru, z których jedno jest wnętrzem klasztoru w Bodzentynie, a drugie prawdopodobnie także tam, bo architektura i strój mnichów na to wskazuje. W obu obrazach na szczególniejszą uwagę zasługuje zastosowanie dwóch świateł — sztucznego od oświetlonych jasno ołtarzy i bardzo jasnego światła księżyca.

Pierwszy obraz (fig. 41), «Wnętrze klasztoru w Bodzentynie». Płótno stare na bleitramie, wielkość 96×70. Na odwrocie, na tymże bleitramie ołówkiem, do dziś możliwy do odczytania napis «Wnętrze klasztoru w Bodzentynie». Charakter pisma porównany z oryginalnym pismem Chmielowskiego jest ten sam, a zatem jest to najprawdopodobniej tytuł obrazu napisany przez samego Chmielowskiego.

Obraz przedstawia wnętrze krużganku z oknem wychodzącym na góry. Na niebie z za chmur wysuwa się księżyc w pełni i jasną smugą oświetla posadzkę w kierunku ku widzowi. Po prawej stronie ołtarz jasno oświetlony, przed nim klęczy mnich zatopiony w modlitwie. Światło od ołtarza przecina pod kątem prostym smugę promieni księżycowych, oświetlając całe wnętrze i drugiego mnicha klęczącego w kątku po lewej stronie. W oknie wychylony na zewnątrz, przepięknie oblany poświatą księżyca stoi mnich. Jest to kapitalne zestawienie dwóch świateł — naturalnego i sztucznego — i walka tych świateł. Poświata księżycowa jest tu tak naturalna, że czuć jakby drgające powietrze w tej poświacie. A na skutek tego sztuczne światło od jarzących się świec, choćby nie było takie czerwone, robi wrażenie krwawego odcienia.

Drugie wnętrze (fig. 42), wielkość ta sama 96×70, późny wieczór, przedstawia krużganek (logia). Po prawej stronie dwa otwory okienne, przez które widać dołem nieboskłonu różowe odblaski zapadającego wieczoru. Przez drugie okno zagląda spoza wysrebrzonych chmur księżyc, częściowo przysłonięty drzwiczkami od szafkowego obrazu N. P. Marii z Dzieciątkiem, wiszącego na filarze. Sklepienie okrągłe krzyżowe. Po lewej dalsze przejście w krużganek. Z tej strony na samym kraju obrazu zakonnik otwiera furtkę z desek, z za której bije bardzo jasno światło, albo od rzęsiście oświetlonego ołtarza, albo prę-

dzej od silnie napalonego kominka, bo źródło światła znajduje się zupełnie nisko, a tak silnie oświetla całe wnętrze, że cień zakonnika bardzo ostro rysuje się na posadzce. Naprzeciw światła zakonnik w białym habicie z kapturem na głowie, lewą ręką trzyma wpół otwartą furtkę, przez którą między deskami przeciskają się smugi światła. Pod Matką Boską stoi drugi zakonnik oparty o filar, a trzeci siedzi tyłem zwrócony do widza przy pierwszym oknie, głęboko schylony i modli się, lub zapatrzony w dal. W pejzażu widać skały jasno oświetlone blaskami księżyca. Na głowie i barkach poświata księżycowa zupełnie pobiela włosy i habit zakonnika. Tak samo wysrebrzony parapet okna kontrastuje ze światłem wnętrza. Po drugiej stronie na filarze Chrystus rozpięty na krzyżu.

Oba obrazy nie podpisane. Ale oba należą do najlepszych prac Chmielowskiego. Utrzymane w tonie ciemnym, posiadają znowu trzy zasadnicze kolory: czarny, czerwony i biały, a całą gamą odcieni tworzą bardzo piękną harmonię. Obrazy pochodzą najprawdopodobniej z czasów krakowskich. Pierwotnie znajdowały się w prywatnych rękach, dziś znajdują się u Br. Albertynów.

Na ten też czas prawdopodobnie przypada i obraz zatytułowany «Roraty» (fig. 50). Identyczność tego obrazu darowanego obecnie przez Kazimierza Szulisławskiego Zgromadzeniu Albertynów stwierdza Leon Wyczółkowski. Obraz olejny, płótno pierwotne stare naklejone na nowym. Na odwrocie napis z roku 1937: «Niniejszym oświadczam, że obraz ten przedstawiający Roraty, został namalowany przez Adama Chmielowskiego (Br. Alberta), co stwierdzam moim własnoręcznym podpisem. Leon Wyczółkowski», a dalej «W rocznicę śmierci śp. prof. L. Wyczółkowskiego obraz ten ofiarował Zgromadzeniu Br. Albertynów. Kazimierz Szulisławski». Podpis własnoręczny.

Rama (bleitram) na jeden klin, wielkość 70×50, leżący. Pierwotnie obraz musiał być o parę centymetrów dłuższy, co znać na obecnych zakładach bocznych na bleitramie. Obraz przedstawia wnętrze kościoła wczas rano w zimie. Cały więc utrzymany w tonie bardzo ciemnym. Ołtarz prawdopodobnie wielki, po prawej stronie obrazu, przed nim dwie palące się świece w lichtarzach barokowych, cztery inne ledwo zaznaczone. Obrazu w ołtarzu zupełnie nie znać. Na lewo przy ścianie małe wzniesienie o dwóch stopniach. Na pierwszym stoi lichtarz ze świecznikiem ofiarnym przed obrazem N. P. Marii z Dzieciątkiem, nad obrazem na ścianie prosty krzyż, a jeszcze dalej na lewo stala, w której siedzi staruszek z siwą brodą. Nad nim jakiś obraz w szerokich barokowych ramach. Pod stalą na niskim siedzeniu siedzi jakaś kobieta, trzymająca w ręku książkę i świecę. Od światła pada

refleks na jej twarz i jasno oświetla brodę i nos. Od świec na świeczniku oświetlony jest obraz N. P. Marii prawdopodobnie ubrany w sukienkę metalową ze złoceniami, bo blaski świec odbijają się na złoceniach obrazu. Po prawej stronie na samym kraju sztandarek w tonie czerwonym przy ławce. Posadzka kamienna w czarne i białe kwadraty. Przed ołtarzem odprawia się msza św. Ksiądz ledwie widoczny po stronie epistoły, ministrant po stronie ewangelii. Na środku ołtarza kielich ubrany, (ciekawe, że nie ma w ołtarzu symbolicznej świecy roratnej). Obraz we wielkim ołtarzu odbija blaski dwu palących się świec. Dywan przed ołtarzem czerwony. To także jeden z jego najlepszych obrazów. W rysunku doskonały, perspektywa dobra, a koloryt, względnie walka światła z cieniem, Chmielowskiemu właściwa.

Po roku 1888 następuje wreszcie trzeci okres u Adama Chmielowskiego. Okres ten to najmniej płodny. Zerwawszy prawie zupełnie ze sztuką, zaledwie od czasu do czasu bierze pędzle do ręki i maluje, ale za specjalnym pozwoleniem biskupa, nie chcąc złamać złożonych ślubów i odmawiając sobie wszystkiego coby mu mogło sprawić jakąkolwiek przyjemność[1]). Ale maluje bez podpisu i spienięża albo rozdarowywuje swoje obrazy, w zamian za środki potrzebne do rozwoju i utrzymania egzystencji swego Zgromadzenia[2]). Że nie porzucił całkowicie malarstwa, świadczą o tym pozostałe później obrazy, jak np. obraz Najśw. Panny Niepokalanej, nie wielki bo ca 60×45, olejny, częściowo podmalowany, z główkami aniołków po obu stronach Najśw. Panny (fig. 48). Dalej — św. Franciszek Seraficki — obraz olejny skończony (fig. 45). Oba te obrazy znajdują się w posiadaniu Zgromadzenia Br. Albertynów w Krakowie, przechowywane z pietyzmem nie dostępne prawie dla nikogo. Następnie Matka Boska z Dzieciątkiem, przypominająca Częstochowską, malowana dla p. Witkiewiczowej, a którą ona potem ofiarowała Br. Albertynom w Zakopanem z tym zastrzeżeniem, że nie wolno im tego obrazu nikomu darować, ani wykończyć, ani też nigdzie z Zakopanego wysyłać. Wiele z poprzednich a także i z późniejszych obrazów zniszczył sam Chmielowski już jako Br. Albert, nie chcąc, aby mu one przypominały dawne świeckie czasy. Choć nieraz znów widząc poniewierające się płótna z niewykończonymi szkicami po zakamarkach Zgromadzenia, nie rzadko dużych rozmiarów, o formacie szczególnie ręcznikowym, tak ulubionym przez niego, zwracał uwagę Braciom, aby nie wszystko tak poniewierali i niszczyli, mówiąc, że «przyjdzie czas, kiedy najmniejszy szczątek z moich rzeczy

---

[1]) Twierdzenie p. Stanisławy Witkiewiczowej.

[2]) Wiadomości otrzymane od ks. dra Lewandowskiego.

będzie posiadał swoją wartość później, a niestety tych szczątków już nie będziecie mieli». Że tak było, że wiele rzeczy musiało zaginąć, wskutek nieznajomości sztuki plastycznej przez Br. Albertynów, świadczy o tym fakt, że ze zwoju płócien — jak powiada ks. dr Lewandowski, długoletni duszpasterz i spowiednik Zgromadzenia — znajdujących się w Przytulisku na strychu, zaczęli Bracia powoli wyciągać jedno płótno za drugim, używając ich na różne potrzeby domowe. Widać to najoczywiściej na obrazie zatytułowanym «Wizja», który to obraz został właśnie zniszczony przez zamalowanie go zupełnie czym innym. Prawdopodobnie płótna tego, jak i wielu innych użyto na przeróbkę na kulisy dla jakichś przedstawień lokalnych — szopki, czy też innych misteriów.

Szkoda, że Adam Chmielowski nie pogodził pięknego z pożytecznym i przy pracy nad Zgromadzeniem nie kontynuował dalej malarstwa, szczególnie religijnego. Przy jego bowiem wrodzonym talencie malarskim i przy widocznym natchnieniu Bożym mógłby był pozostawić po sobie niezwykłe rzeczy.

Ostatnią pracą Chmielowskiego jest obraz zatytułowany «Ecce Homo» (fig. 47). Jest to duży obraz olejny, malowany około r. 1914 lub 1915 dla ks. Metr. Szeptyckiego we Lwowie, z którym łączyły go serdeczne stosunki przyjacielskie. Obraz ten jest wyrazem, co może dać natchnienie i talent malarski w połączeniu z gorącą wiarą.

*

Oto trzy okresy pracy artystycznej Adama Chmielowskiego. W każdym z tych okresów, jakby etapów w pochodzie ku wyżynom Parnasu przebija się u niego ciągła dążność do czegoś nowego, niezwykłego, niecodziennego. Jak w pierwszym okresie nie zadawala się tym, co mu daje Akademia, tylko szuka dróg nowych i od razu odznacza się między wieloma innymi artystami swymi indywidualnymi pojęciami o sztuce, nie jako o późniejszym rzemiośle, ale jako o darze Bożym, który należy wykorzystać ku chwale Boga i samej sztuki, — tak w drugim okresie kroczy już śmiało do celu wytkniętą sobie drogą, nie zbaczając nigdzie mimo wielu przeciwności, czasami nawet dość przykrych.

Jego potężny indywidualizm przezwycięża utarte zapatrywanie na sztukę malarską i daje z siebie to, co wytworzył w swej bogatej wyobraźni. A wyobraźnia ta była faktycznie bardzo bogata. Wystarczy przypomnieć sobie jego «Bajkę» z pierwszego okresu, o której poprzednio wspomniano, jeszcze z czasów monachijskich i — o «Dobrym

Synu». Idąc potem za swą wyobraźnią, marzy o bajkach, o kwiecie paproci, o jakiejś księżniczce, co «ma rańtuch w gwiazdy a suknię w księżyce, — o podaniach starych z charakterem dawnych czasów» [1]).

Później wyobraźnia jego przyobleka się już w kształty poważniejsze, pełne nastroju i tworzy takie dzieła, jak «Ogród Miłości», «Cmentarzysko», «Kardynał», «Wizja Błogosławionej Małgorzaty» i inne. Teraz już nie ma u niego tego podziału między myślą a obrazem, jaki był początkowo. Śmiało rzuca na płótno swe myśli przybrane w bogatą szatę kolorów sposobem sobie właściwym, a myśli te czynią stosownie do woli artysty głębokie wrażenie na widzu.

Był to okres pracy przepojonej ogromnym rozmachem artystycznym i gorącą wiarą w swą siłę, zdolną tworzyć rzeczy niezwykłe.

Ale przyszedł w końcu i trzeci okres.

Wewnętrzne przeobrażenie, które już w zaraniu jego życia miało swój podkład, — jak gdyby przecięło ten szybki bieg ku wyżynom jakąś przepaścią, nad którą musiał się nagle zatrzymać. I po wędrówce w mrokach wydobywa się wreszcie na drugi brzeg tej przepaści, ale już zupełnie inny. Przekształcony, niejako wyidealizowany, zrównoważony, ale i przeczulony na punkcie nowo obranej drogi. A wskutek tego i lot jego ku pierwotnie śnionym wyżynom poczyna opadać, ustępując miejsca innym dążeniom.

Zastanawiając się nad psyche Chmielowskiego przychodzi się do przekonania, że była to indywidualność w całym tego słowa znaczeniu nie pospolita.

Chmielowski, sam z natury ogromnie wytworny, o bardzo wysokiej inteligencji, niezmiernie wrażliwy na piękno — widział je dokoła siebie i potrafił je tak odczuwać, jak rzadko kto inny. Natura cała była dla niego otwartą księgą, w której potrafił czytać i wynajdywać skarby, a piękno tej natury tak rozkosznie na niego działało, że nieraz łzy rozrzewnienia wyciskało z jego oczu. Nieraz stał nieporuszony, zapatrzony w cudny krajobraz, na góry, na lasy; szczególnie kwiaty wprawiały go w stan hypnotyczny [2]).

Wówczas wyobraźnia jego ożywiała te cuda natury i tworzyła niezwykłe pomysły artystyczne, o których z zapałem opowiadał. Ze skał tworzył potwory o grzebieniastych grzywach, jeźdźców zamarłych w skoku; kiedyindziej znów barwne tańce na kobiercach łąk kwiecistych. Z kwiatów, ich barw i ich kształtów tworzył w swej imaginacji kształty znanych osobistości i porównywał je tak co do wartości

---

[1]) Wyjęte z «Listów Monachijskich» Chmielowskiego.

[2]) Zebrane od ks. dra Lewandowskiego z jego pamiętnika.

wewnętrznej, jak i wyglądu zewnętrznego [1]). — Przebija się też u niego i dusza poety, która unosi go w krainę marzeń i wizji artystycznych.

Najwięcej lubił jesień, kiedy to natura przybrana we wszystkie kolory tęczy, gra niezliczoną ilością barw i ich odcieni, potęgowanych jeszcze wschodem i zachodem słońca.

Nic też dziwnego, że wiele jego obrazów, szczególnie akwarele, gra całą gamą barw na duszy widza, przelewając się w nią niejako z duszy artysty.

Chmielowski rozumiał to, że obraz czyli ideał piękna, jaki przedstawia się w duszy malarza, musi pod tchnieniem artystycznym wyjść na płótnie we wszystkich szczegółach, nawet do najdrobniejszych plamek, tak jak je artysta widzi oczyma swej duszy. W przeciwnym razie powstanie w obrazie dysonans, brak jednolitości, co, widz wrażliwszy na piękno i sztukę, na obrazie spostrzeże i intuicyjnie natychmiast odczuje. «Obraz i ten co go robi — mówi sam Chmielowski w jednym ze swoich listów — stanowią jedno. Bo, jakiego Bóg człowieka stworzył, takie i obrazy będzie robił, chociaż świat zewnętrzny i otoczenie bardzo na ludzi wpływa i zmienia ich».

Dlatego i zapatrywania jego na sztukę były także jemu właściwe. Chmielowski nie traktował sztuki malarskiej jako rzemiosła, lecz jako idealne piękno i środek do uszlachetnienia ducha ludzkiego. Stąd też pochodzi i jego ostra krytyka niektórych artystów, którzy malowali więcej dla zadowolenia opinii i smaku społeczeństwa, aniżeli z pobudek idealnych.

Tak np. nie podoba mu się współczesny malarz niemiecki Foltr, który ma swoje obrazy w Pinakotece, z powodu swej ekscentryczności kolorów i sytuacji, a który głównie nacisk kładzie na sztuczki, jako środek do uzyskania popularności i wzięcia. «Od urodzenia — pisze — maluje on krowy w pejzażu — u siebie ma krowy i robi studia, w salonie karta wszystkich wystaw i zakupów, naokoło niego cztery albo pięć obrazów, z których każdy w pewnym dniu i godzinie musi być skończony.

«Maluje tedy — ale jak? Na palecie obok zwykłych kolorów, leżą już zrobione pewne mieszaniny, które wiadomo naprzód, że dobrze robią w obrazie. Niechże np. w zmieszaniu pokaże się jakiś dobry ton — natychmiast wszystkie obrazy, wiele ich jest, są nim obdzielone po kolei. Jest znowu inny malarz, który przed laty zrobił piękny efekt zachodzącego słońca; maluje dotąd ten sam efekt i zrobił duże pieniądze na tym rzemiośle. Inny znowu maluje osły — prawda, że powiadają iż

[1]) Z pamiętnika ks. dra Lewandowskiego.

P. Bóg lepszych osłów nie zrobił». O Pilatym pisze, że sam maluje i każe malować efekta księżyca i światła lampy w szafie [1]).

W ogóle za złe bierze artystom to, że rysunek i malowanie uważają za rzecz samą, a nie za środek, bez związku myśli z obrazem. Choć znów przyznaje, że «obraz mimo iż bez myśli, ale skomponowany i namalowany dobrze, podoba się i robi wrażenie poezji lub marzenia. W gruncie rzeczy obraz taki sam ze siebie nic nie mówi» [2]). A o to się głównie Chmielowskiemu rozchodzi, aby obraz każdy mówił sam ze siebie.

Dzieje się to wskutek tego, że niektórzy artyści, goniąc za efektami, nie odczuwają właściwego piękna, lub nie przelewają tego piękna na płótno tak, jak je widzą i czują.

W rozmowie z jednym z głębokich myślicieli o sztuce i pięknie w sztuce, mówi: «Piękno tkwi głównie w malarzu. Widzi np. jakiś motyw, jakiś skrawek krajobrazu, czy nawet drzewo lub co innego, — i to mu się podoba. Piękno tego motywu uderza w duszę malarza i przenika. Choćby chciał to piękno, co widzi i odczuwa wewnątrz, palcem na zewnątrz pokazywać drugiemu i opisywał je szczegółowo, to ten drugi zwykle tego nie będzie widział, ani odczuwał. Ale gdy to odczute i widziane w swej duszy piękno przeniesie i ukaże na obrazie, wszyscy odrazu je zobaczą i to samo odczują co i malarz» [3]).

Jego przekonania o pięknie w sztuce i pojmowaniu sztuki udzielały się bezpośrednio i innym. Ze swoją ogromną prostotą, która szła w parze z wyższym ponad — przeciętne — rozumem, umiał dziwnie dostosowywać się do otaczających go, nie mówiąc o niżej od siebie stojących. Posiadał jakiś dar przekonywania i skłaniania innych do patrzenia pod swoim kątem widzenia.

Dlatego też potrafił wpływać na starszych i tęższych od siebie artystów, — i wpajać im swe przekonania do tego stopnia, że dziś jeszcze słyszy się zdania od współczesnych mu artystów, np. L. Wyczółkowskiego, że był czas, że i on uległ wpływom Chmielowskiego. Za jego wpływem szedł także zdolniejszy od niego Maks Gierymski. I śmiem twierdzić, że Chmielowski wprowadził go na właściwą drogę triumfów artystycznych, nakłaniając go do malowania epizodów powstaniowych, a równocześnie narzucając mu swe własne zdanie odnośnie do kolorytu i harmonii barwnej w jego obrazach. Nic to wreszcie dziwnego. Przy owej wyższości poczucia kolorytu u Chmielowskiego, łączyła

---

[1]) Listy monachijskie Chmielowskiego.

[2]) Tamże.

[3]) Według pamiętnika ks. Lewandowskiego.

go jeszcze z Gierymskim najściślejsza przyjaźń tak, jak z żadnym innym w późniejszym czasie. Również i Chełmoński zawdzięcza częściowo swe jaśniejące stanowisko na horyzoncie sztuki wpływom Chmielowskiego, bo była to przecież w Monachium nierozerwalna grupka i nawzajem się ciągle uzupełniająca. Zresztą i dzisiejsze pokolenie artystów, choć już pośrednio, jest jakby odzwierciedleniem poglądów, które 50 przeszło lat temu głosił Chmielowski.

Nie należy jednak zapominać o tym, że mimo wrodzonych zdolności artystycznych, tak naówczas wybitnych, — Chmielowski — choć wprowadzał nowy kierunek, siłą faktu musiał ulegać także i wpływom obcym. Tym więcej, że duch jego artystyczny dążył ciągle do czegoś wyższego ponad przeciętność, szukając nowych dróg, a jeżeli nie nowych, to przynajmniej chciał płody swojego ducha postawić na wyżynie ideału.

Już poprzednio wspomniano, że nie zadawalał się tym, co mu dawała akademia i nie szedł śladami istniejącego wówczas malarstwa historycznego w wielkim stylu. Tu i ówdzie znać zaledwo ślad i to w próbach tylko; raczej więcej w kierunku historyczno-rodzajowym, jak «Pochód powstańców, Na pikiecie, lub Na posterunku», wystawionym swego czasu w Warszawie, a może jeszcze i w innych miastach. Ale to tylko epizody przejściowe. Do malarstwa historycznego w ścisłym znaczeniu nie miał ani pociągu, ani też do niego nie dążył. Żałuje, że nie maluje nic historycznego [1]), choć chciałby coś zrobić bodaj coś polskiego. «Ale — pisze — rodzajowych rzeczy nie potrafię — a tu fabrykacja historycznych ludzi nie smakuje. Komicznym mi się to wydaje, żeby zrobić coś, co o tyle jest historyczne, o ile posiada podpis. Usunąć go, a zostaje człowiek albo kilku w butach i deliach, którzy coś robią». Kiedy indziej znów pisze: «Nie wiem czy dlatego, że jestem w Monachium, ale mi się historyczne malarstwo nie uśmiecha, a już kontuszowych rzeczy to bardzo mało rozumię». (Aluzja tutaj do Matejki, którego Chmielowski wówczas nie lubiał i nie uznawał [2]). Nie idzie też za żadnym prawie ze współczesnych artystów wybitniejszych. Więcej podoba mu się Korneliusz jako myśliciel, lub Schorr, jeżeli chodzi o styl klasyczny. Mniej natomiast Kaulbach ze swoim dążeniem do malarstwa narodowego i ciągłym powtarzaniem figur na «jedno kopyto», jak pisze o nim do Siemińskiego [3]).

Nie był także wielkim zwolennikiem malarstwa historycznego rdzennie narodowego polskiego, a w szczególności Matejki.

---

[1]) Listy z Monachium.

[2]) List z Monachium do Siemińskiego.

[3]) Tamże.

Dopóki widział Matejkę w Krakowie czy w Warszawie, był nim zachwycony jak każdy inny. Teraz natomiast patrzy na jego obrazy poprzez pryzmat innych dzieł i nie podoba mu się tak jak przedtem. W jednym z listów do Siemińskiego pisze: «Dopóki byłem w Krakowie, tom się mocno dziwił, czemu Pan Lucjan Siemiński i poeta i znawca, nie płacze nad takim wściekłym Polakiem z podsiniałymi ponuro oczyma, w ślicznym kontuszu albo delii. — Teraz zmieniły mi się gusta. Widziałem fotografię z «misji» [1]), robi jako obraz doskonałe wrażenie, — tylko ten facet na prawo jak kulisa wsadzony, ale co już w pojęciu rzeczy to nic z tego nie rozumię. Jest tam chłop, więc niby symbolizowane myśli jakieś, tymczasem wszystko naturalnie malowane i skomponowane, można powiedzieć, po czemu łokieć aksamitu. Zabawna awantura. Opór Litwy w butach i pięknym żupanie, a bratni lud w kapocie z jarmarku. Powinienbym się do tego przyzwyczaić, — tłumaczy się Chmielowski — bo Piloty tak samo robi, ale mnie się to w głowie pomieścić nie może, jak można historyczne obrazy nie stylizować, chyba żeby to miał być styl jaki, choć na to nie wygląda. Odsunąć podpis, a będą jacyś ludzie bardzo srodzy, poubierani bardzo rozmaicie, którzy są w pokoju, w którym się coś odbywa. Matejko zresztą ma rację, że tak robi, jeżeli chce się podobać, bo mu jego błędy wszyscy chwalą — a artyści prawdziwą zasługę oceniają. Kraszewski np., który zwykle gada jak masę ludzi u nas, chwali mu to, że jak skopiuje pieczęć starą, to ona do niepoznania zmieniona i scharakteryzowana wyjdzie. Ja bym za taką rzecz do kozy sadzał, bo potem, mając źródła doskonałe, robi się kostiumy i pieczęcie, z których nikt mądry nie będzie; zwyczajnie zmanierowana rzecz bez wartości ani dokładności». «Niemcy — mówi znów gdzie indziej o Matejce — mówią, że ma olbrzymi talent, ale brutalnie powiada czego chce w przeciwstawieniu do Grottgera, który wedle nich jest daleko więcej „fein"» [2]).

Są to wszystko uwagi jeszcze adepta sztuki, z czasów jego własnego borykania się z niektórymi trudnościami artystycznymi. Znamiennym jednak jest jego zdanie późniejsze o Matejce z czasów jego pobytu w Krakowie, w gronie takiej miary ludzi jak Wyczółkowski, — kiedy mówi, że na każdym kroku wyłazi u Matejki Wit Stwosz przez draperię, w sposobie fałdowania. Pomijając już Grunwald, szczególnie widać to w Unii Lubelskiej, co byłoby może za daleko posuniętym wpływem gotyku z czasu Stwosza XVI w. [3])

Przytoczone powyżej uwagi dowodzą, że Chmielowski był poniekąd nawet uprzedzony do malarstwa historycznego, chociaż nie całkiem

[1]) Unia Lubelska Jana Matejki. [2]) Listy monachijskie do Siemińskiego.
[3]) Uwagi Chmielowskiego zapamiętane i podane przez Wyczółkowskiego.

słusznie. Natomiast kierunek romantyczny, oparty na studiach historyczno-klasycznych, a wyraźnie zwracający się ku naturalizmowi wzgl. realizmowi, brał w nim górę.

Jak na początku zaznaczono przy przeglądzie jego studiów i prac późniejszych, umysł jego zwracał się ciągle w wieki odleglejsze — w czasy sztuki o kierunkach idealnych, kiedy artyści szukali rzeczywiście piękna i to piękno w sztuce odtwarzali. A nie tylko piękno, ale i myśl, główną wtedy rolę grała w obrazie. Byłby to zatem pewien rodzaj symbolizmu, którego w obrazach Chmielowskiego łatwo się dopatrzyć, np. w «Ogrodzie Miłości», w owej wiecznej ofierze w czasie rozkosznej nocy przy blasach płonącego ogniska; — cokolwiek w «Sielance» z grającym satyrkiem lub późniejszej «Wizji Krzyża» czyli «Marzeniach o Męce Pańskiej».

Owo zagłębianie się w poetów i filozofów dawnych, studia historii ludów starożytnych, historii pierwszych wieków chrześcijaństwa i biblii — przy tym wzory sztuki greckiej, rzymskiej, z czasów pompejańskich, uzupełnione wzorami późniejszych artystów, kiedy to i technika malarska się rozwija i kierunek impresjonistyczny święci triumfy szczególnie we Francji, — musiały pozostawić wybitne piętno i na jego wrażliwej duszy, a tym samym i na późniejszych pracach.

Ale prace te stara się oprzeć na studiach stylu odpowiedniej epoki, w najdrobniejszych szczegółach, aby każda praca odpowiadała rzeczywistości, nie była komponowana na ślepo i obliczona na efekt. Dlatego też przy studiach literackich czyni także i studia kwiatów w cieplarniach, na drzewach i roślinach, odpowiadające wizji lokalnej — «jako że trzeba w każdym listku szukać wdzięku i prawdy» [1]). Czyta idyllę Teokryta i zachwyca się jakby jakimś zaczarowanym światem [2]). Mniej już od Greków podobają mu się Rzymianie, jako naród więcej praktyczny, więcej a d w o k a c k i, jak się o nim wyraża.

Ogromne wrażenie czyniło na nim malarstwo pompejańskie, o którym powiada, że posiada wykwintną formę dla myśli i ogromnie dużo finezji, a nie ma zupełnie brutalności, której poprostu nienawidzi. Obrazuje to w ten sposób że: «Jak mi kto chce przyjemność zrobić, to zaraz pakuje pełną garścią cukier do gęby, a jak do grozy pobudzić, to pałką bije w łeb. Dziękuję za takie wrażenie i za taką sztukę, tym bardziej, że to jest fałsz, bo ludzie zawsze byli jednacy, a każdy wie, że u nikogo tak się uczucia nie wyrażają» [3]). W innym liście pisze: «Bardzo pilnie czytam i przyglądam się pompejańskim rzeczom i Teokryt bardzo mi się podoba. To z początku tylko wydaje się cukierkowate,

---

[1]) Listy z Monachium.
[2]) Detto. [3]) Detto.

ale to na pewno dlatego, że każdy opchany jest idyllą XVIII wieku, niby w tym guście, ale teraz to mnie się zdaje, że to wcale nie takie słodkawe; zupełnie przeciwnie. Widzi się tam czasami głęboką i zupełnie poważną poezję i wielką prostotę. Taki dzieciuch ci się kocha, gra na flecie, bogom ofiary składa, a przepędza swój czas samotnie między skałami, pasąc swoje kozły, niczym nie przypomina sentymentalnego mazgaja z poezji XVIII w. Już bym go wolał mieć dzikim albo ordynarnym, choć i tak też nie jest. Mnie się zdaje, że gdybym potrafił za tę starożytną niteczkę uchwycić, a zrozumiawszy, wykomponować sobie jaką idyllę w tym guście, to by to może i ładne było; bo o ile mi się zdaje — nawet koloru i malowania nie wyklucza i nie potrzebuje być w takim dużym stylu traktowane, jak stare historyczne obrazy» [1]).

Natomiast obrazu fantazyjnego nie opiera na niczym prawie; ani na modelu, ani na naturze i z tego czyniono mu nawet zarzuty. Chmielowski nie odstępuje jednak od swojej zasady twierdząc, że obraz z dziedziny fantazji należy malować bez modelu i natury. Obraz taki traktuje szkicowo, a nawet rozmyślnie mało plastycznie. Krakowskie jury Tow. Przyj. Sztuk Pięknych czyniło wyrzuty z tego powodu i nie chciało mu przyjąć obrazu na wystawę mimo, że przedtem zapraszano go do współudziału w wystawie. Dlatego też czuł się tym dotknięty w swojej ambicji i w liście do Lucjana Siemińskiego, w formie prośby wprawdzie, ale kategorycznie, oświadcza że obrazu z wystawy nie cofnie. Co to był za obraz — nie wiadomo.

W miarę rozwoju talentu i pracy zaczyna szukać i innych wzorów, a względnie pociągają go do siebie mistrze nowożytniejsi, już o zdecydowanym kierunku i technice malarskiej. Przyglądając się dziełom Velazquesa w Pinakotece monachijskiej, wchłaniał poprostu w siebie wspaniały koloryt i technikę, a bodaj czy nie starał się przejąć jednego i drugiego, wnioskując z jego śmiałego operowania barwą.

Najwięcej jednak przebijają się u niego mistrze współcześni.

Nie mówi się już o tych, których spotykał w Akademii, jak Ramberg, Courbet, ale i inni jak Feuerbach, Böcklin, Retl, Makart, Foltr, Schwind, w mniejszej lub większej mierze wywierali wpływ na Chmielowskiego. Największy wpływ wywarł na niego bezsprzecznie Feuerbach i Böcklin, jako że stali oni wówczas zupełnie oddzielnie, choć i Makart, świeżo wtedy wyłoniona znakomitość, zachwycał go swym prześlicznym — jak mówi — malowaniem efektami, z ogromnym smakiem, «zresztą o diabelskiej rozpuście pędzla i rzeczy» [2]). «Les amours modernes» — dzieci niby a niby kobiety — jakiś typ stworzony przez

[1]) Listy z Monachium do Siemińskiego. [2]) Listy Monachijskie.

niego. Inny obraz «Zaraza we Francji», na przodzie jakaś kąpiel pełna ludzi i bogactw i roślin, jedzenia, owoców, — kobiety, bachantki, w tyle jeszcze dobitniej zaraza odmalowania, we wszystkim jakiś półdiabelski urok» [1]).

Obrazy Feuerbacha, Böcklina, znajdujące się w Pinakotece Schacka w Monachium uważa Chmielowski za prawdziwe perły malarskiej sztuki współczesnej. «Mnóstwo obrazów Feuerbacha, — pisze — a niektóre śliczne malowane szaro, bez krzyczących efektów, że jednak mają plaisirowy styl i wysokie pojęcie przedmiotu, zabijają inne. Obrazy Böcklina, w których też ani odrobiny sztuk łamanych, za to jakaś bolesna poezja, co za serce chwyta. Nie wypowiada wprawdzie wyraźnie myśli, a budzi w każdym myśl i marzenie» [2]).

Ci też dwaj ostatni artyści nadali wybitną cechę wielu obrazom Chmielowskiego. Wystarczy przestudiować jego późniejsze rzeczy, a odnajdzie się wpływy feuerbachowskie tak w Cmentarzysku jak i w Ogrodzie Miłości, jak w Sjeście, Idylli, Sielance, czy nawet i w niektórych akwarelach, w których może więcej przebija Böcklin, jak np. w Wiosce wieczorem, lub Pastuszku przed ogniskiem, i innych.

Jednak wszystkie te naleciałości nie psują zupełnie indywidualizmu Chmielowskiego. Od początku do końca swej pracy artystycznej pozostaje zawsze tym samym głębokim idealistą piękna, znakomitym kolorystą sobie właściwym, psychologiem i filozofem w sztuce, chociaż nie zawsze bez zarzutu w rysunku, a szczególnie figur. I w historii naszego dorobku artystycznego będzie Chmielowski obok Pruszkowskiego, Stanisławskiego, Chełmońskiego, pierwszym impresjonistą w Polsce, a w ogóle pierwszym, który swymi poglądami na sztukę wyprzedził malarstwo polskie o przeszło pół wieku.

Jemu też niezaprzeczenie należy przyznać duchowe przewodnictwo całemu zastępowi późniejszych impresjonistów wzgl. plenerzystów, choć znacznie złagodzonych i wydelikaconych wpływami francuskimi, a drugą równie nie małą zasługą i to, że potrafił przynajmniej w swoich najbliższych wpoić to, że myśl artysty jest istotną częścią obrazu. Dowody tego mamy u późniejszych mistrzów, którzy obok niepospolitego talentu malarskiego całą swą duszę wkładali w swoje obrazy i tym zdobyli sobie zasłużone miejsce na szczytach polskiego Parnasu.

Kraków 1938.

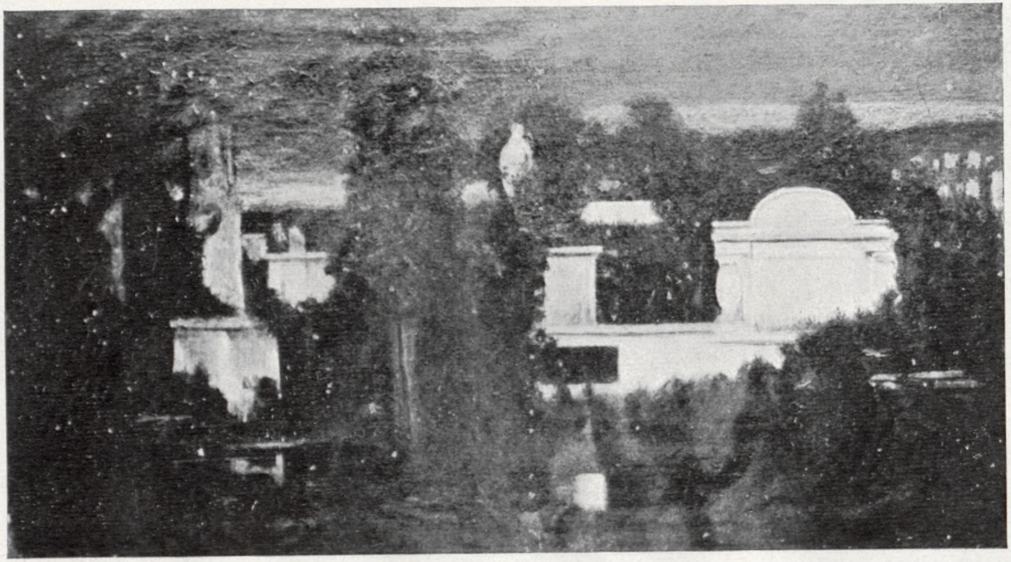
---

[1]) Listy monachijskie.

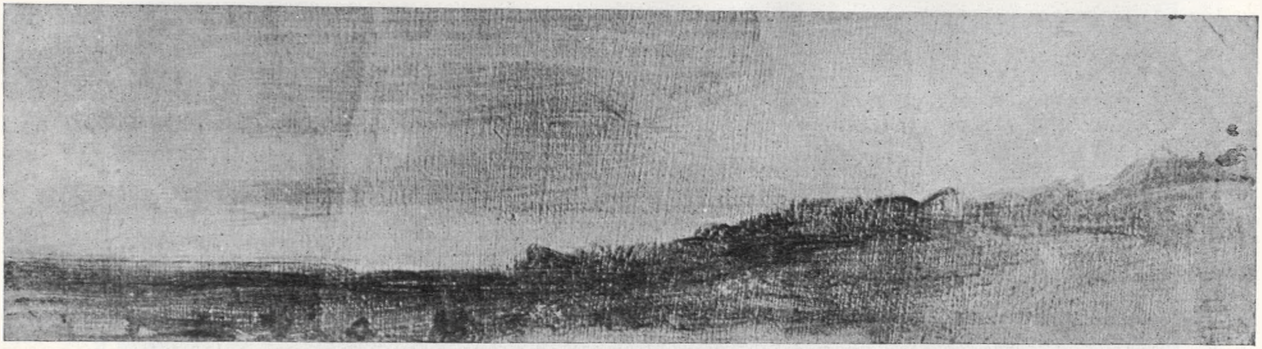
[2]) Detto.



1. Ogród miłości. Obecnie znajduje się w Warszawie (w Muzeum Narod.).



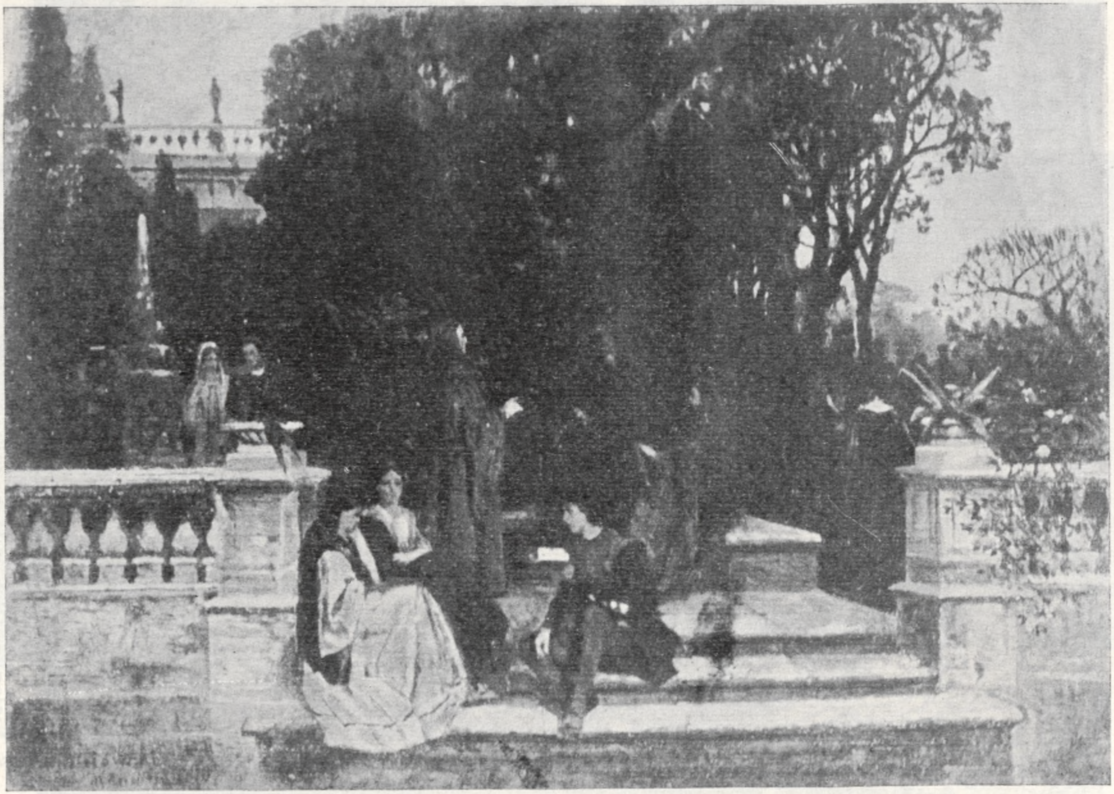
2. Cmentarzysko. Olej. U prof. Kostaneckiego w Krakowie.



3. Nastrój wieczorny. Olej. W Muzeum Barącza w Krakowie.



4. Pierwszy obraz monachijski. Olej. Istnieje tylko fotografia u rodziny.



5. Włoska sjesta. Olej, z Monachium. Tylko fotografia u rodziny.



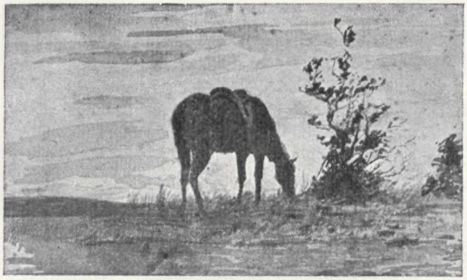
6. Sielanka. Olej, z Monachium. Tylko fotografia u rodziny.



7. Powstańcy. Olej. W Muzeum Barącza w Krakowie.



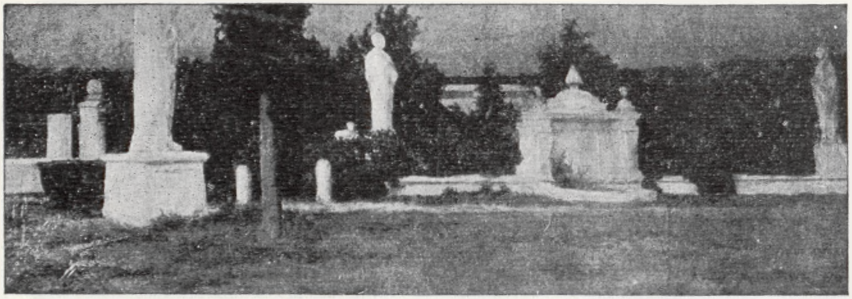
8. Na placówce. Olej.
U Br. Albertynów.



9. Opuszczony konik. Akwarela.
U Br. Albertynów.



10. Wyjazd na polowanie. Akwarela. U Br. Albertynów.



11. Kardynał. Olejny. U prof. Kostaneckiego w Krakowie.



12. Wizja bł. Małgorzaty. Olej. Pierwotnie u OO. Jezuitów, obecnie u Br. Albertynów w Krakowie.



13. Portret rodzinny
u P. Chmielowskich na Podolu.



14. Portret rodzinny
u P. Chmielowskich na Podolu.



15. Portret pani. Olej. U Br. Albertynów w Krakowie.



16. Portret dziewczynki. Olej.
U Br. Albertynów.



17. Portret drugiej dziewczynki.
Olej. U Br. Albertynów.



18. Dziewczynka, szkic.
Olej. Własność P. Morstin-Górskiej w Krakowie.



19. Autograf. List ilustrowany.



droga wiedzie do Domanówki po okropnej
grobli obok straszliwych skał i wodospadów które bynajmniej nie przypadają do smaku Pannie Petroneli Chmielowskiej a natomiast zyskują względy sympatyi u znanej jej siostrzeńca przybocznego adjutanta p. Adama Chmielowskiego. — Blady księżyc pokazuje posrebrzany rożek nad szlakiem Kamienieckim koło Karczmy pod Nikiticą. Koło drogowskazu skręca na prawo i jedzie prosto do Balina — Ciemna noc nareszcie pokrywa ziemię i zmusza podróżników aby zaczepiali Balińskich chłopów zapytując o dom Kurynek tak upragnionego — Aż wreszcie gościnne progi zapadłego dworku przyjmują strudzonych.

Następują miliardy całowań z towarzyszeniem herbaty z olbrzymiego samowaru i milijonów niezliczonych papierosów — a co za tem idzie — gawęda ciągnie się w nieskończoność. Choć adjutant

20. List. C. d.



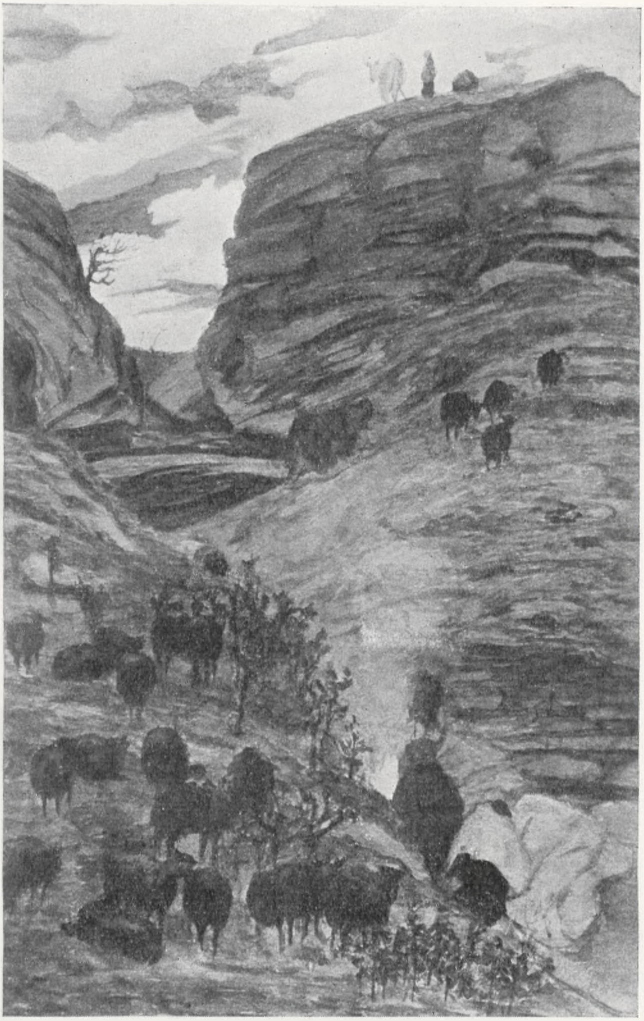
chrapie szczęśliwie 3 9na Kanapie
to pani jedna
pomimo że pieją
Koguty niemordowanie bałakają o tych mężu
i o jeszcze innych
siedząc na tej kanapie
Jutrzenka o różowych
pałunkach
zdejmuje nareszcie
nocne całuny i dorwała
Słońcem ... podwórza
jasnych promieniach słońca
widać jeszcze wyraźnie ... nie odkryte
miłość dobra jak chleb
przypomniawszy sobie jedna ... druga
jednak swoje matek rady bo ciocia
usiłuje
zadużo
płacze – a Ciocia Ludgarda
chce losy swe ...
ale zadużo biegać do
piekarni z ...
co pokazuje — Ciocia znowu
Zuzanna sprawdzi ... idzie
w pokoju. ale ma taką
brzydką ...
żadne skarby świata
i za żadne prośby
i błagania nie chce pokazać swoich ...
warkoczy które się przypięła ...
by przystawiły do różowej twarzy

1. C. Petronia
2. C. Zuzanna
3. C. Ludgarda

21. List. C. d.



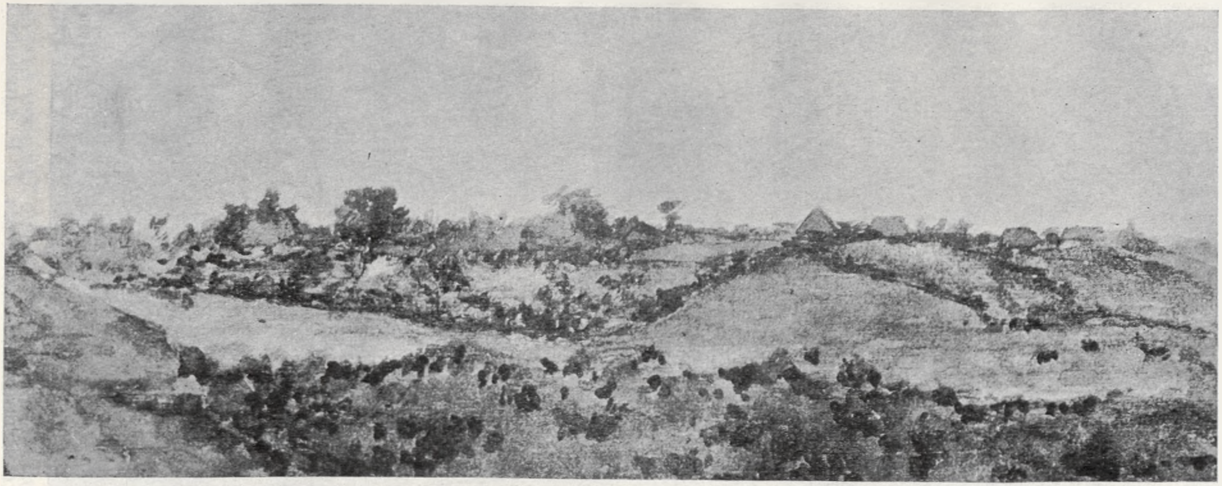
22. List. C. d.



23. Jar z ogniskiem. Akwarela. U P. Łunkiewiczowej w Warszawie.



24. Pięć wron. Akwarela. Ze zbioru P. Łunkiewiczowej.



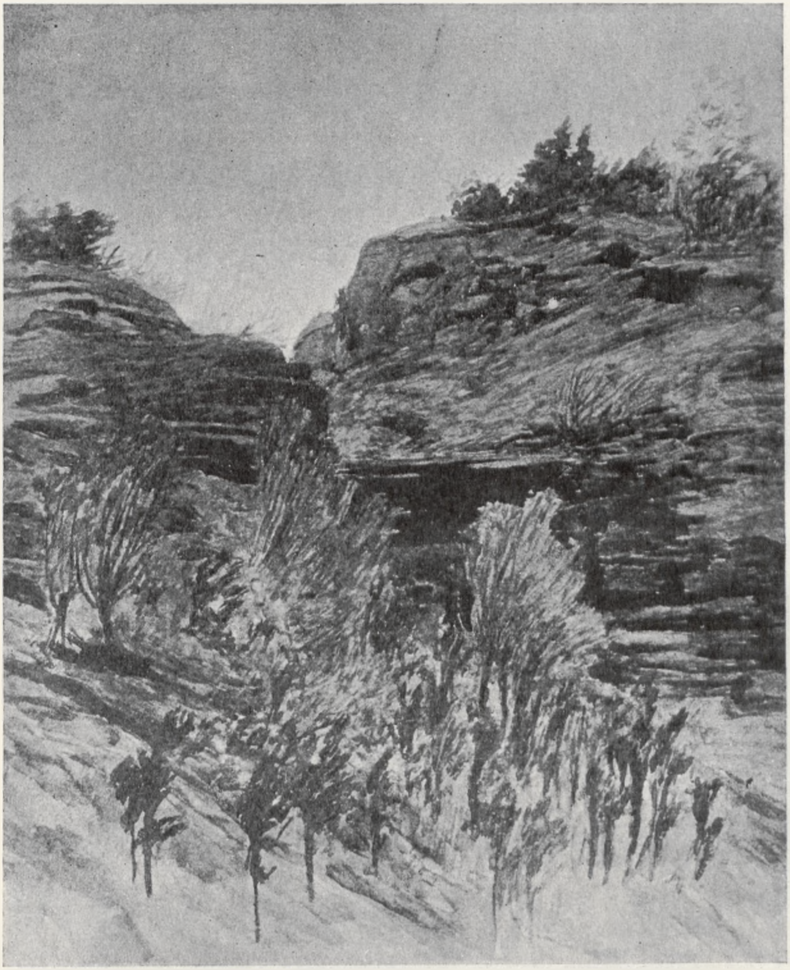
25. Wioska wieczorem. Olej.



26. Jar ze strumykiem. Akwarela. U P. Łunkiewiczowej.



27. Pejzaż podolski. Akwarela. U P. Łunkiewiczowej.



28. Jar podolski. Pejzaż jesienny. Akwarela. U P. Łunkiewiczowej.



29. Podolski pejzaż jesienny. Akwarela. U P. Łunkiewiczowej.



30. Sanki z hołoblą. Akwarela. W Warszawie.



31. Adam Chmielowski na sankach w drodze do Kamieńca Pod. Obraz u rodziny.



32. Dwie pary sanek. Olej. U rodziny.



33. Powrót brata Stanisława z polowania. Akwarela.
W zbiorze P. Łunkiewiczowej.



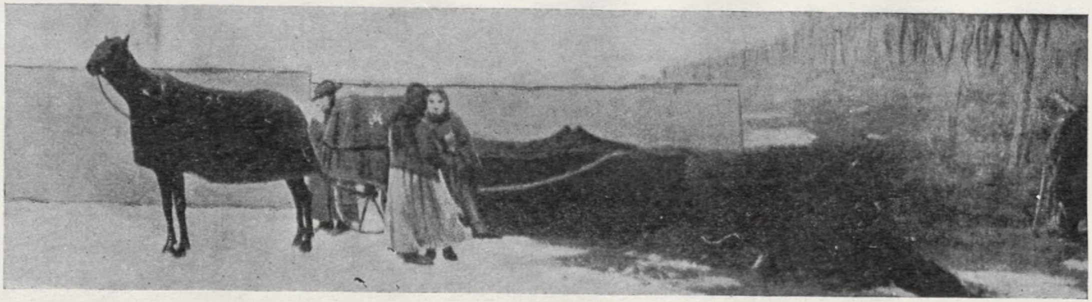
34. Ruiny zamku w Kudryńcach. Olej.
U rodziny na Podolu.



35. Pies, ulubieniec Adama. Olej. U rodziny na Podolu.



36. Szkic do Pogrzebu samobójcy. Akwarela. W Muzeum Narod. w Krakowie.



37. Pogrzeb samobójcy. Olej. Obraz nie istnieje, tylko fotografia u rodziny.



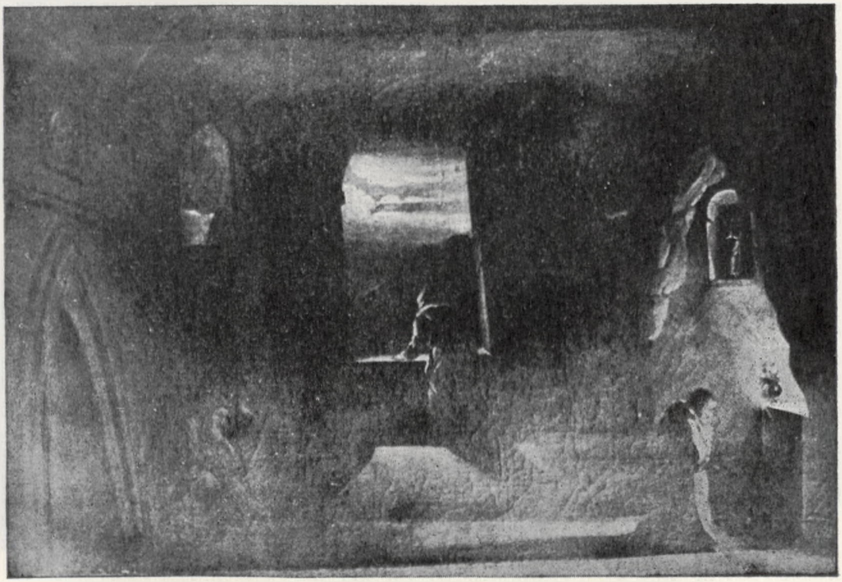
38. Ulica w podolskim miasteczku. Olej. Obraz u P. Hr. Raczyńskiej.



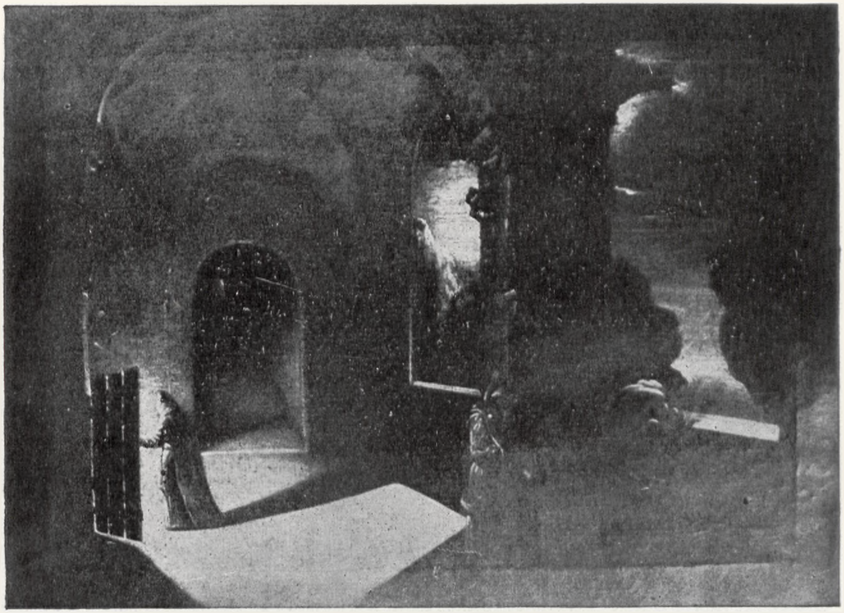
39. Wizja krzyża. Olej. Zniszczone płótno u SS. Albertynek w Krakowie.



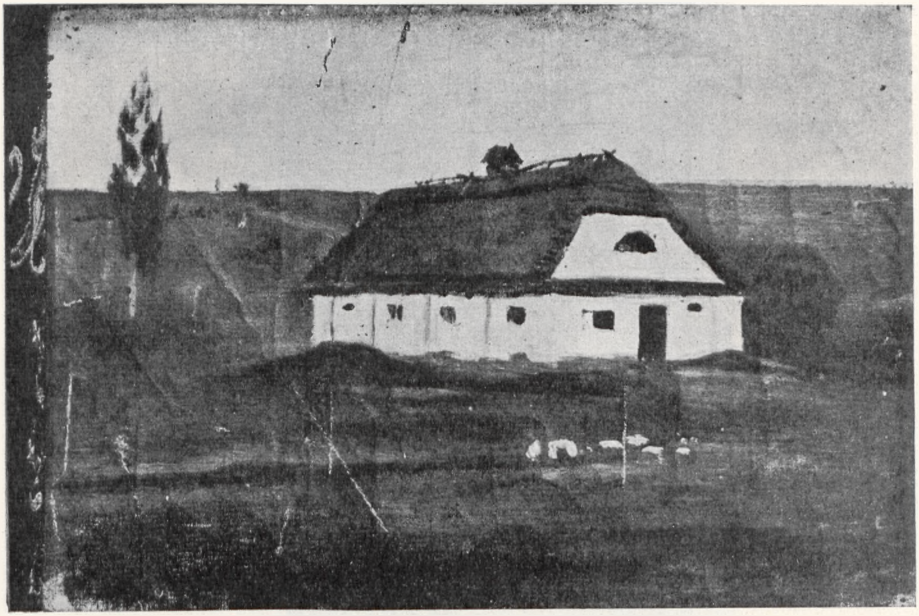
40. Kameduła. Szkic, olej. U Br. Albertynów.



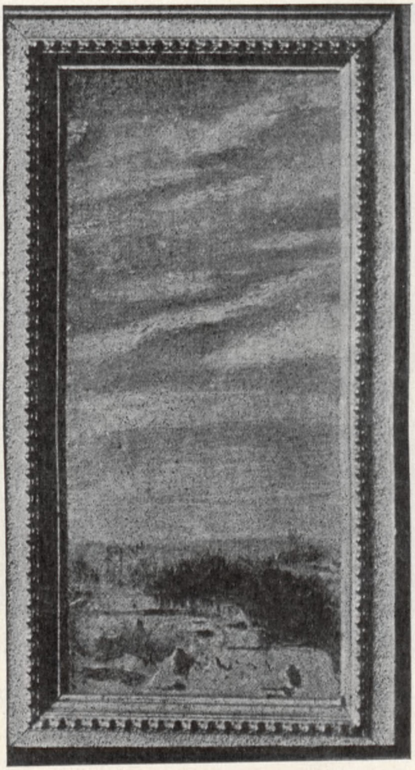
41. Wnętrze klasztoru w Bodzentynie. Olej.
U Br. Albertynów.



42. Drugie wnętrze klasztoru. Olej. U Br. Albertynów.



43. Zajazd. Olej. U P. Kruszyńskiej w Krakowie.



44. Pejzażyk. Olej.
U P. Kruszyńskiej w Krakowie.



45. Św. Franciszek Seraf. Olej.
U Br. Albertynów.



46. Postać kobiety z listem. Olej.



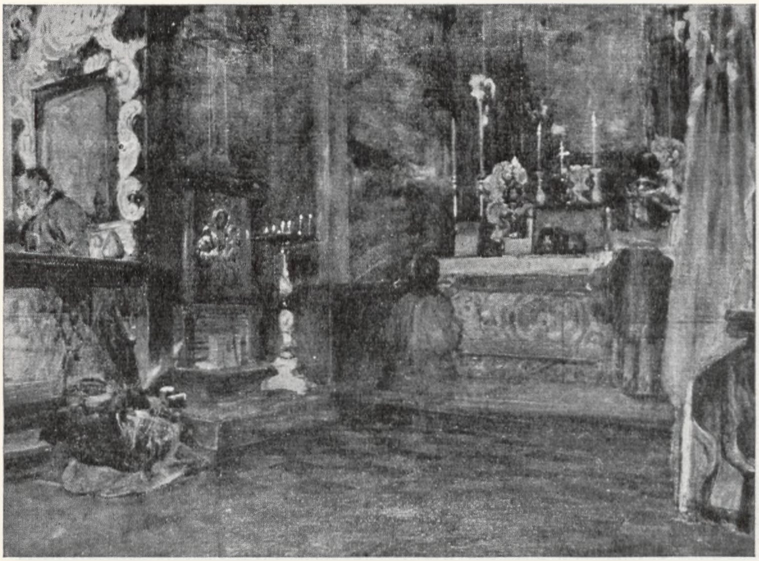
47. Ecce Homo. Olej. U ks. Metrop. Szeptyckiego
we Lwowie.



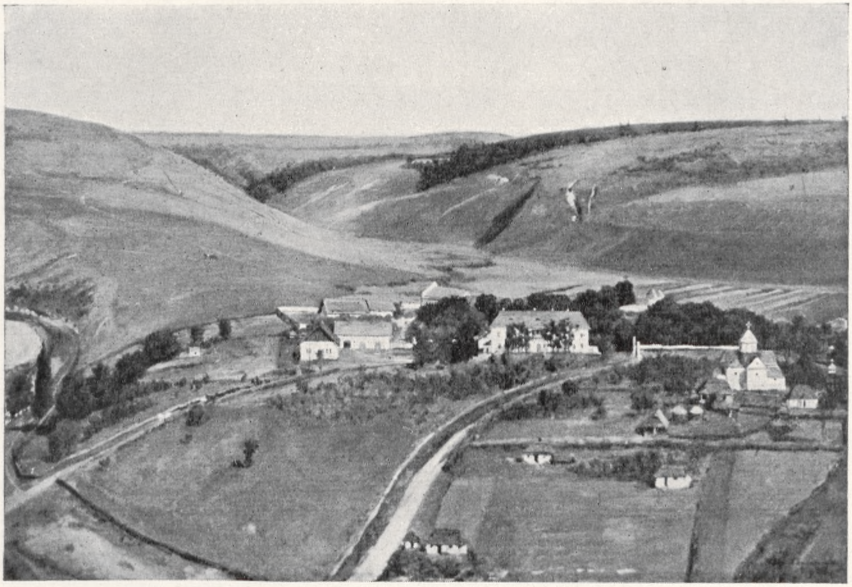
48. Niepokalana. Szkic, olej.
U SS. Albertynek w Krakowie.



49. Mnich na cmentarzu. Olej. U Br. Albertynów.



50. Roraty. Olej. U Br. Albertynów w Krakowie.



51. Wioska podolska. Olej.